184

GAZETTE

DES

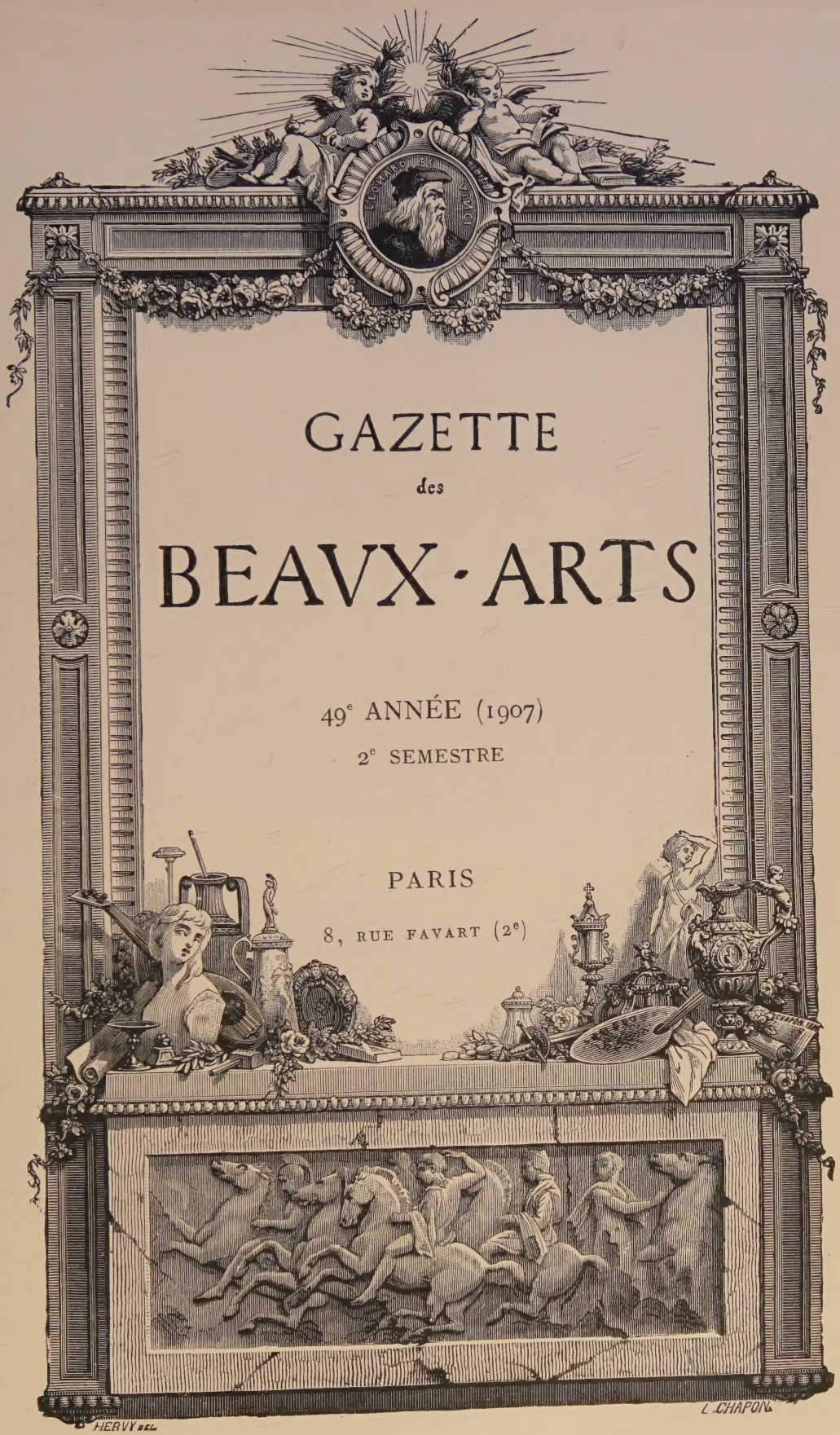
BEAVX-ARTS

QUARANTE-NEUVIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-HUITIÈME

PARIS — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD
19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

Tous droits de reproduction et de traduction réservés



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

49e ANNÉE (1907)
2e SEMESTRE

PARIS
8, RUE FAVART (2e)

1127-25

UNE ŒUVRE INCONNUE

DE BOTTICELLI

Il y a quelques années, M. Berenson, publiant dans cette même revue[1] son étude sur un « Amico di Sandro », parlait d'une *Vierge et l'Enfant avec un ange*, qui fait partie de la collection de Mrs. Austen (Capel Manor, Horsmonden, Kent); il observait que le peintre de cette *Vierge* retournait, à travers les formes des Pollaiuolo et de Verrocchio, aux traditions de Frà Filippo. Quoique le tableau de Mrs. Austen ne soit qu'une bonne copie ancienne, le critique d'art, souvent si pénétrant, a entrevu, sous le voile de l'imitation, les caractères de l'original, lequel a été récemment retrouvé à Paris. Le tableau est aujour-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 459, et t. II, p. 21.

d'hui chez M. Féral, et nous sommes heureux de le publier ici.

D'une beauté supérieure à celui qui faisait naguère l'ornement du palais des princes Chigi, à Rome, aujourd'hui dans la collection Gardner, à Boston, il appartient à la même période de l'activité de l'artiste. Il présente le même fond de monticules émergeant des eaux, au delà des ouvertures du décor architectonique où se tient la Vierge avec l'Enfant et l'ange dévot. Mais l'architecture est beaucoup mieux dessinée dans la peinture jusqu'ici inconnue que dans le tableau du palais Chigi, où elle paraît uniquement destinée à encadrer le groupe d'une manière pour ainsi dire provisoire. Ces corniches, ces membres architectoniques qui dans le tableau Chigi paraissent indiqués, comme dans un décor de théâtre, pour donner, vaille que vaille, une idée de la réalité, ont au contraire, dans le tableau parisien, un rôle statique véritable et propre ; si bien que le tableau Chigi peut paraître comme une première forme d'une composition qui a trouvé dans celui de Paris une détermination et une exécution plus parfaites.

De même, la signification de la peinture, qui, dans le tableau Chigi, est encore toute symbolique, devient plus intime, plus douce, et l'on pourrait dire plus botticellienne, dans le nouveau tableau. Dans le premier, l'Enfant bénit les épis et le raisin, symbole eucharistique, apportés par l'ange dans un plateau, et consacre ainsi l'offrande du pain et du vin ou les prémices de ses créations, tandis que la divine Mère paraît prendre dans le plateau un épi, accueillant ainsi, auguste médiatrice de Dieu, les prières des fidèles symbolisées par les brins d'herbe. Cette idée mystique dut être suggérée au peintre florentin par la lecture et par l'explication de quelque très ancien écrit chrétien sur l'Eucharistie, et il s'ingénia à la traduire avec les éléments que lui fournissait l'art de son temps, et avec la grâce de son génie.

Dans le second tableau, Botticelli abandonne le symbole, pour traduire l'âme de ses personnages. L'Enfant, debout sur les genoux de la Vierge, lui entoure le cou de ses bras, tandis qu'il lève au ciel ses yeux bleus. Elle, pensive, baisse les yeux, consciente de l'avenir réservé à son fils, triste sous la caresse et l'élan d'affection de son enfant; l'ange assiste pieusement à la scène d'amour, et, mettant sur sa poitrine ses mains posées l'une sur l'autre, il admire et vénère de toute son âme. Il y a dans cette scène intime une unité que Botticelli n'atteignit jamais plus. Le *Magnificat* des Offices lui-même semble, par comparaison, une peinture plus extérieure.

Les recherches décoratives de Botticelli se révèlent ici à plein,

dans les points d'or dont est marqué l'intérieur des nimbes cristallins; dans les broderies d'or qui courent autour du collet de la petite tunique de l'Enfant, dans l'ourlet de la manche, couleur de rubis, de la Vierge; dans la bandelette qui s'enroule autour du bras droit de l'ange; dans l'étoile à rayons d'or du manteau de la Vierge, etc. On revoit ici la gamme colorée de Botticelli resplendir dans le bleu du manteau à doublure verte et dans le rouge de la tunique de la Vierge, dans la petite tunique opaline et dans l'étoffe violette de l'Enfant, dans le voile, très blanc sur le front pur, transparent sur la chevelure blonde et sur la coiffe violette de la Vierge. Une lumière limpide effleure l'épaule droite de l'ange, touche l'Enfant, se répand sur le visage rose de la Mère et de son divin Fils, s'étend claire dans le lointain.

L'influence exercée par Frà Filippo Lippi sur l'éducation et sur les premières œuvres de Botticelli disparaît déjà ici sous les élégances, les raffinements du disciple.

Filippo Lippi a tiré du couvent ses images, et, négligent comme il l'était de nature, il ne s'efforça pas de rendre le recueillement des âmes et peignit ses figures distraites. Le chapelain de religieuses, le recteur et commendataire de San Quirico a Legnaia, ou mieux le ravisseur de nonnes, le recteur destitué pour avoir fabriqué une fausse quittance dans le but de prouver qu'il avait payé une dette, ne sut généralement pas idéaliser ses personnages, auxquels il donnait des têtes écrasées et carrées, avec un nez court, une bouche large et des mains d'enfant. Beaucoup de ses figures paraissent soupçonneuses et comme aux écoutes; ils ne connaissent pas l'extase bienheureuse, ses saints qui tiennent du moine ignorant, ses Vierges qui rappellent des nonnes novices, ni ses anges qui ressemblent à des enfants de chœur. Beaucoup de scènes de Frà Filippo se déroulent comme parmi les stalles d'une chapelle ou dans un presbytère. C'est ainsi que le *Couronnement* de la Galerie d'art antique et moderne de Florence paraît la cérémonie de prise d'habit d'une religieuse. Même après que Frà Filippo eut jeté le froc aux orties, il resta moine dans ses inventions pittoresques, qui lui firent beaucoup pardonner, parce qu'elles se firent beaucoup aimer. C'est lui qui commença à introduire dans la peinture florentine les fleurs et les guirlandes, et à faire d'un tableau un parterre de jardin fleuri. Naturaliste sincère et raisonneur, quelque peu terre à terre, sans façon, sans scrupules de couvent, sans dogmatisme, Frà Filippo transforma les symboles habituels des représentations sacrées. Dans

le tableau de la *Nativité* avec saint Jean-Baptiste, qui se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, on voit en haut les mains de l'Éternel, non pas une seule main, comme on faisait anciennement pour désigner la Divinité ou l'intervention divine. Frà Filippo se sera dit que Dieu le Père ne pouvait être manchot, et il fit sortir du ciel les deux mains tendues en signe de protection. Ailleurs, dans l'*Annonciation* autrefois à Bagno a Ripoli, aujourd'hui à Rome chez M^me^ H. Hertz, il fait en sorte qu'au lieu de se rendre devant Marie en tenant la tige de lis, comme si ce fût l'antique bâton du voyageur ou le sceptre du héraut byzantin, l'archange Gabriel offre gracieusement à la Vierge le lis en fleur. Les canons rigoureux de l'iconographie médiévale s'effacent dans l'art de Frà Filippo. Dans la *Nativité de Jésus*, que nous avons déjà citée, il fit apparaître le petit saint Jean adulte, jeune garçon, muni de sa petite croix, et d'âge à la porter, et il fit disparaître saint Joseph, qu'il remplaça par un moine camaldule. Mais la prose de Frà Filippo est enveloppée de la poésie de la couleur, de teintes rose clair, de tons charmants et transparents.

Botticelli enrichit la gamme colorée de Frà Filippo, donna de l'air aux fonds, de la vérité au paysage. Une haute conception de l'art soutint toujours Botticelli, soit lorsqu'il était libre peintre, soit lorsqu'il devint *piagnone* et partisan de Savonarole. Il aimait les fleurs et il en sema la terre et le ciel; tout sous sa main s'orna d'or et d'azur, de fleurs de lis et de marguerites. Le *festaiolo* florentin orna ses tableaux comme les maisons florentines qui, aux fêtes de mai, se couvraient de verdure : c'est une *maggiolata* que son art! Dans cette profusion de fleurs, dans cette nature d'enchantement, le peintre transmit aux êtres humains ses doux sentiments voilés d'une pénombre de tristesse. Il fut un peintre mélodique, un rossignol qui, au printemps, exhale sa plainte dans la verdure des bois profonds. Ce que Filippo Lippi n'avait pas donné à ses compositions, son disciple le versa de sa corne d'abondance pleine de grâce toscane, de charmes très exquis et très doux, de délicats parfums. Filippo Lippi donnait à ses personnages l'habit monacal; son élève leur donna des vêtements fleuris.

Botticelli se montre encore avare d'ornements, plus simple et très proche de Frà Filippo dans la *Vierge* du musée de Naples, dans l'autre *Vierge* qui fut exposée à Rome lors de la vente Guidi, et dans la *Vierge avec des anges* de la galerie des Offices. Ce sont des œuvres primitives, où se reflète, modifié, ennobli, l'art de Lippi. De

ce maître on conserve dans la galerie des Offices de Florence une *Vierge* debout, les mains jointes, tandis que deux anges lui apportent comme en triomphe son Enfant. Cette composition se retrouve dans le tableau de Botticelli du musée de Naples, mais les anges y sont mieux groupés et ne portent point le divin Enfant comme par jeu : ils regardent Marie pensive, à qui l'Enfant Jésus, porté dans leurs bras, tend les deux mains. Il y a là un grand progrès dans l'intimité nouvelle du sentiment. La Vierge n'est pas une simple adoratrice, mais replie sa pensée en elle-même.

Le tableau exposé à la vente Guidi, œuvre de jeunesse de Botticelli, avait aussi son prototype dans la *Vierge à l'Enfant* de Frà Filippo à la Pinacothèque de Munich. Dans les deux tableaux la composition est la même; la Vierge est pareillement disposée, l'Enfant semble porté à caresser sa mère pour la distraire de la pensée douloureuse qui lui fait incliner la tête. Mais Botticelli a prodigué à la Vierge toute sa grâce la plus délicate, transformant la coiffe qui lui recouvre la tête en un voile transparent, donnant au regard de la mère divine une direction précise, ennoblissant chaque détail de la forme; et, tout en conservant le même fond rocheux, il a abaissé la ligne de l'horizon, pour mieux détacher sur le cercle lumineux la tête suave de la Vierge, enveloppée d'un nimbe à rayons d'or derrière lequel flottent les nuages. Il a ainsi traduit l'angoisse de la mère et du fils, dans l'intime correspondance de sentiments affectueux qui transparaît dans leur regard : la Vierge pense tristement à l'avenir de son enfant qui, tourné vers elle, interroge, s'afflige, et invite avec émotion sa mère à vivre de ses caresses, de son amour. Dans ces premiers tableaux de Botticelli, il y a toujours un souvenir des fonds propres à son maître, formés habituellement de roches taillées comme des troncs d'arbres, plantées de longs fûts droits de sapins, de cyprès et d'autres arbres qui ressemblent à des coraux.

Ces tableaux et d'autres, peints par Botticelli dans sa jeunesse, montrent jusqu'à l'évidence l'influence de Filippo Lippi. Mais bientôt se manifestent les nouveaux rapports du premier avec les peintres orfèvres, avec les Pollaiuolo et avec Verrocchio. La *Vierge* Chigi appartient au début de la nouvelle période du maître, comme on peut l'établir en observant la tête verrocchiesque de l'ange qui porte le plateau avec le raisin et les épis.

C'est aussitôt après qu'il dut exécuter la *Vierge* restée jusqu'ici inconnue : on s'en aperçoit particulièrement en observant l'ange, qui a l'air d'un jeune lévite et qui, lui aussi, est de type verroc-

chiesque. Le tableau fut probablement exécuté pour quelque jeune Florentine. Les jeunes filles italiennes du XV^e^ siècle, lorsqu'elles se mariaient, portaient dans leur trousseau la *maestà* ou *maiestate*, c'est-à-dire un petit tableau ou un bas-relief, en un mot une petite



LA MADONE ET L'ENFANT AVEC UN ANGE, PAR « AMICO DI SANDRO »

(Collection de Mrs. Austen, Capel Manor, Horsmondel.)

icone avec l'image du Rédempteur ou de la Vierge avec l'Enfant. Le plus beau symbole de l'amour maternel était le premier ornement de la chambre nuptiale. Dans la chambre riche de coffres peints où étaient représentés la légende de Grisélidis ou les *Triomphes* de Pétrarque, tendue de tapisseries de verdure, de damas et de velours



chiesque. Le [illegible] c'est-à-dire un petit tableau ou un bas-relief, en un mot une petite



LA MADONE ET L'ENF[illegible] « [illegible] AMICO DI SANDRO »
(Musée de [illegible] Berenson.)

[illegible] l'image de Rédempteur ou de la Vierge avec l'Enfant. Le plus [illegible] cycles de l'amour maternel était le premier ornement de la chambre nuptiale. Dans la chambre riche de coffres peints où [illegible] la légende de Griséldis ou les *Triomphes* de Pétrarque [illegible] tapisseries de verdure, de damas et de velours



Hanfstaengl Lumière

LA MADONE ET L'ENFANT AVEC UN ANGE

Collection particulière

Imp. A. Lemercier Paris

à fleurs de grenades, couverte de plafonds à lacunaires ou à caissons où les roses d'or se détachaient sur champ d'azur, la divine Mère apparaissait, dans l'étroit embrassement de son petit enfant. Dans le tableau Chigi, une idée symbolique renouvelle la composition; dans celui qui nous occupe, c'est l'amour qui inspire le groupe, mais l'amour sans joie, parce que la Mère connaît les prophéties et que l'Enfant lit dans sa pensée et dans le mystère de l'avenir. Parmi les transports de leur affection, les deux âmes soupirent. Cette idée, à la fois si profonde, si douce et si douloureuse, fut probablement exprimée dans d'autres tableaux de Botticelli; mais aujourd'hui il ne nous reste que la *Vierge avec saint Jean* du musée du Louvre, en si mauvais état qu'avec M. Berenson on pourrait douter qu'elle appartienne véritablement au maître, et les autres *Vierges* de la galerie Liechtenstein à Vienne et de la galerie de Dresde, œuvres de disciples. Mais la première (si vraiment on ne doit plus l'attribuer à Botticelli) comme la seconde et la troisième dérivent de modèles fournis par lui précisément lorsqu'il s'essayait à rendre une idée si tendre dans l'idylle familiale. La *Vierge* qui revient maintenant au jour chez M. Féral est le plus bel exemplaire de ce moment de recherche, de cette disposition spéciale de la pensée de l'artiste. Dans la peinture de Mrs. Austen, l'imitateur a supprimé beaucoup de détails décoratifs qui existent dans l'original : les points d'or à l'intérieur des nimbes, les broderies dorées des vêtements, les quadratures qui ornent les fragments des voûtes d'arc de la partie supérieure. Pourtant ce très habile imitateur, bien qu'il ait tout simplifié, a su conserver la grâce et la saveur de l'original. Il a quelque peu modifié le type des figures, parce que, comme tous les anciens maîtres, il ne voulait ou ne pouvait pas copier : les bons artistes de l'âge d'or de l'art italien avaient en eux trop de vitalité, trop d'individualité, pour pouvoir reproduire fidèlement l'œuvre d'autrui. L'original de Botticelli dut être copié environ trente ans après son exécution, lorsque, bien plus à la recherche de lignes larges et générales, de synthèse, de grandeur, que de détails accessoires, l'art se dépouillait de beaucoup d'ornements. C'est ainsi que dans le tableau de Mrs. Austen la richesse décorative de Botticelli disparaît, mais qu'il en est resté l'expression, l'âme elle-même. Ce dernier tableau a annoncé d'avance, en cette même *Gazette des Beaux-Arts*, la jouissance que l'original, qui vient de réapparaître dans le monde et dans l'histoire, procurera aux amateurs de l'art.

ADOLFO VENTURI

ARTISTES CONTEMPORAINS

EUGÈNE CARRIÈRE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

III

Au lieu de ce réveil aigu de tristesse que nous appréhendions, d'où vient qu'ayant revu l'œuvre de Carrière, son œuvre totale, maintenant finie, nous en rapportons cette impression nette de certitude et de joie? Nous étions, devant l'École des Beaux-Arts, plusieurs amis nous interrogeant là-dessus à mi-voix. Ayant ressenti également cette joie inattendue, nous essayions de l'analyser ensemble. Et nous avons remarqué d'abord que les trois cents toiles, lithographies, dessins[2], qui témoignent à cette exposition du labeur

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 265.

2. C'est une bonne partie, une moitié peut-être, de ce qu'on eût voulu voir rassemblé. Outre plusieurs centaines d'études laissées de côté, les organisateurs n'ont pu obtenir du musée municipal d'Avignon la *Jeune mère* (1879), qui eût donné le vrai départ de l'artiste; ils n'ont pu retirer de l'Hôtel de Ville ni de la Sorbonne les peintures qui les décorent. Les panneaux destinés à la mairie du XII[e] arrondissement (*Les Fiancés*, *La Nativité*, *Les Vieillards*), bien que portés au catalogue de l'Exposition, n'ont pas quitté le Petit Palais. La délicieuse *Intimité* de la collection Moreau-Nélaton est restée au pavillon de Marsan. Beaucoup de portraits, et des plus importants, celui de M[me] Gallimard, celui de M. Paul Manchon, celui de M. Saint-Germier, et le plus monumental de tous, celui de la famille Chausson, font défaut.

de notre ami, ne sont aucunement des reliques, des fragments épars, des ruines. La catastrophe, nous la savons; mais rien ici ne la rappelle. L'idée de l'intervention brusque d'un pouvoir qui défait



INTIMITÉ, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à Mme Montagne-Devillez.)

l'homme est écartée de cette œuvre où triomphe l'énergie d'un homme. Nous ne ressentons pas ce qui est d'une intolérable mélancolie dans le spectacle d'une activité arrêtée soudain : un désarroi de chantier préparatoire; autour de quelques réalisations belles,

une jonchée de projets irréalisés, d'essais en divers sens et d'intentions qui passent la mesure de l'ouvrier, de sorte que la continuité de la personne ne se dessine pas, et qu'il semble que la mort, avant de trancher son effort, l'ait haché en tronçons, rendant indéchiffrable la phrase que toute personne naît pour dire. La mort, en effet, n'est désastreuse que pour qui n'eut pas le temps, ou pas la force, de construire sa vie. Mais la vie de Carrière, déployée en ces trois cents ouvrages qui vraiment se font suite, apparaît d'une unité splendide. Elle est achevée. Il n'est pas un artiste contemporain, et il en est très peu dans le passé, de qui l'œuvre soit d'une telle cohérence. Qui n'en a pas vu le tout ne comprendra qu'imparfaitement le morceau qu'il considère. Au contraire, si l'on y revient au sortir de l'exposition d'ensemble, on trouve le moindre morceau détaché plus riche de sens et plus décisif. Et lorsque l'exposition sera close, il restera le recueil publié en 1901 par M. Piazza (avec texte de Gustave Geffroy), auquel devra recourir quiconque possède chez soi quelque étude de Carrière, afin de la remettre à sa place dans la procession. Cette étude, si légère soit-elle, est une trace de pas de quelqu'un qui avance. Il faut la voir venir dès vingt ans plus tôt, se prolonger dans les études suivantes. Chaque dessin, celui d'un mouvement de draperie, celui d'une courbure de terrain, celui d'un bras arqué sur une hanche, en deux traits de fusain, tient à toute l'œuvre. Or, notre idée anticipée de ce que serait une vie d'homme qui aurait réussi, coïncide tellement avec la continuité et l'unité manifestées en celle-ci, que le spectacle, malgré le souvenir des souffrances, n'en peut être que réjouissant et beau.

Mais ce n'est pas tout. Par-dessus l'unité de l'œuvre, et la gouvernant, nous découvrons, avec une joie encore plus intime, l'énergie de la personne. C'est ici la fleur que s'essaie à produire toute existence, ou mieux le fruit qu'elle tâche à nouer. Eugène Carrière a noué ce fruit. Il a été son maître ; a-t-il même eu d'autres maîtres que soi? S'est-il développé par un principe autre que son vouloir-vivre propre, du dedans au dehors ? Il n'est pas explicable par sa biographie. La part des contingences, des rencontres, des conversations d'amis, des voyages, des musées, des modes, des croisements d'influence, des suggestions du public, de l'insuccès et du succès, de la vie aisée ou de la vie resserrée, qui est si forte chez les imaginatifs, et aujourd'hui plus que jamais, est, chez Carrière, presque réduite à zéro. Rien n'a dévié sa ligne. Le public n'a point réagi sur ses travaux ; mais il s'est formé un public, patiemment, des quelques

amis qui se sont reconnus en lui. Il n'a même pas, comme Puvis quelquefois, défié l'incompréhension en outrant sa manière.

Jamais il n'a voulu braver. Et, pas davantage, il n'a été complaisant. Il s'est gardé autonome. Devant son œuvre, on ne songe à tel



FEMME NUE SE COIFFANT, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. Jacques Drake del Castillo.)

maître, — comme Rubens, qui lui a révélé sa vocation, — ou comme Velazquez, dont il subit l'ascendant deux ou trois années, — que pour mesurer de combien il s'en écarte. Carrière ne procède que de Carrière. Nous avons donc, dans la succession de ses ouvrages, l'exemple parfait de ce qu'une personnalité d'artiste peut tirer de

sa spontanéité propre, avec le seul concours du temps. Ce n'est pas que son progrès soit linéaire et continu ; la trajectoire d'une énergie vivante n'est pas si simple. Nous sommes surpris tout d'un coup par des détentes, et aussi par des crispations qui semblent désharmoniques ; il y a dans la production du peintre des légèretés imprévues, des véhémences qui le sont aussi. On s'arrête, à cette exposition, devant quelques réussites qui semblent des caprices. Mais, encore une fois, tout vient de son fond ; ni les influences, ni les circonstances n'interviennent. L'activité de l'artiste n'obéit qu'à la nécessité du dedans.

Et voici le tracé qu'on peut suivre, magnifiquement normal et naturel. Une personne s'annonce, non prématurément, mais sans précipitation et sans aucun miracle, à son heure, plutôt tardive ; rien avant trente ans ; de trente à trente-cinq ans, elle se promet ; quelques essais, dont la plupart figurent à cette Exposition, contiennent, comme des bourgeons, toute la réalisation future, mais enveloppée d'une richesse de possibles qui seront éliminés, ou plutôt subordonnés et assimilés ; puis, à trente-six ans, tout d'un coup, la personne s'affirme ; comment ? en élisant, parmi les objets de son amour et de son effort, celui que, décidément, elle tient pour suprême ; et ce choix suffit à la différencier ; ce choix commande son avenir. De trente-cinq à quarante-cinq ans, Carrière se rend compte que, sensible à tous les effets de la nature, il en est un, pourtant, qui le ravit, et qu'il croit découvrir, tant il le ressent avec fraîcheur et force ; dès lors, il a sa passion, sa mission ; il se voue à observer, puis à exprimer seulement une chose, mais infinie, à savoir, les *rapports* : rapports entre des formes analogues, rapports entre des valeurs lumineuses graduées, puis le passage caressant de l'une à l'autre, bref, la continuité secrète de la nature. Son domaine propre une fois circonscrit, il s'y enfonce avec un acharnement tel, qu'il le trouve inépuisable ; ayant renoncé à noter la diversité illogique des apparences, et leur bariolage fortuit, il lui semble n'avoir rien sacrifié, car la variété des nuances, dans un seul registre, est infinie ; en ayant réduit sa palette à deux tons, il ne croit pas un instant avoir appauvri ses moyens d'expression. Ainsi la personne s'est organisée, sans rien ajouter à ses primitives facultés, que l'ordre. Elle semble s'être créée, n'ayant fait que se composer. Puis l'aptitude qui a pris le pas sur les autres, insensiblement les résorbe. On dirait que cette aptitude seule résume l'artiste. Pourtant, il n'y a pas sacrifice ; et ceux qui estiment que Carrière, lorsqu'il élimine la

polychromie, le fait par renoncement et ascétisme, ne l'analysent pas bien. L'artiste marche à la simplicité, il est vrai, mais ce n'est pas qu'il se refuse de voir la réalité multiple, c'est qu'il voit de plus en plus richement et délicatement l'aspect auquel il s'est attaché, et qu'à ses yeux, peu à peu, tout le reste de la nature, sans s'y perdre, s'y intègre. Supposez quelqu'un qui, dans la confusion des bruits d'une rue, suit une conversation passionnante; bientôt il ne perçoit plus les sonorités confuses des cris, des roulements de voi-



LE SOMMEIL, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. Pontremoli.)

tures, etc., dont sont obsédés les passants, inattentifs au langage humain; Carrière ne se laisse pas distraire par ce qui n'est dans la nature que ramage irrationnel, indistinct, et non langage. Le ramage, il l'entend aussi, mais comme un accompagnement sur lequel le langage articulé tranche avec une autorité captivante...

Cependant, la personne, sans adhérer à aucune des traces qu'elle laisse d'elle-même, poursuit sa recherche. Elle ne divague, ni ne s'arrête. Elle continue. On peut, afin de se repérer, marquer trois ou quatre étapes par des œuvres représentatives; mais c'est une convention. On peut, comme M. André Michel, vouloir se fixer à l'époque du *Sommeil* (appartenant à M. Pontremoli) et dire : voici

le chef-d'œuvre; l'artiste a quarante et un ans (1890), il passe à notre méridien; il est lui-même, certes, mais sans raideur, et il ne rompt point avec nos habitudes visuelles; il les surprend juste assez pour être neuf, mais il les contente. Cet équilibre délicieux, fragile, ne réussira jamais plus. Et, en effet, Carrière le dépasse... C'est ici que ses amis se divisent : les uns jouissent de son progrès jusqu'à cette date, ou jusque vers 1895 (achèvement du *Théâtre populaire*); ils mettent vers ce temps-là son épanouissement; ils estiment qu'ensuite il fléchit, ou qu'il exagère; enfin, qu'il commence à perdre, peut-être sous les premières atteintes de la maladie; les autres n'en conviennent pas, et l'accompagnent de leur admiration croissante jusqu'à la fin. Après les réussites harmonieuses, nous le voyons gagner, par une pente insensible, les hauteurs d'une simplicité encore plus sévère, plus simple. Nous l'y suivons, nous abondons avec lui dans son sens. Sa peinture se fait plus sculpturale. Est-ce l'émulation avec Rodin qui l'y pousse? Il construit par masses, il charpente ses figures, *grandia ossa*; les effets caressants d'épiderme, d'enveloppe et d'atmosphère dont on avait joui cèdent à la volonté de dégager cette logique maîtresse des formes. Est-ce donc que la sensibilité de l'artiste peu à peu se retire devant une idéologie? Devient-il captif d'une formule, et moins ingénu, moins docile aux réalités? Cette Exposition démontre que non. Nous y voyons qu'il n'a pas voulu se recommencer, — et il ne l'eût pas pu. — Ce qui n'est pas une découverte et une tentative lui répugne. Une chose qu'il a exprimée déjà « va sans dire » pour lui, et il la sous-entend. Comparez, pour vous en convaincre, le dessin des mains dans les portraits de 1893 (Gabriel Séailles) ou 1895 (Gustave Geffroy), et dans les portraits de 1905 (M^me^ A. Devillez et son fils); voyez comme ce dessin devient plus sommaire et, en même temps, plus certain; comprenez que celui de la dernière manière suppose tout ce qu'il a éliminé; des centaines d'études très poussées sont ici résumées par allusion rapide. Telle est l'explication psychologique de la simplification croissante de Carrière; c'est ainsi qu'il semble, à mesure qu'il avance, plus dépouillé, plus décharné, et presque abstrait. Cette graduation une fois aperçue, ses dernières œuvres, alors qu'il est mourant déjà, apparaissent comme une continuation irrésistible de son élan; et c'est plutôt s'il avait répété les si plaisantes réussites de 1890 qu'on eût pu lui reprocher de se raidir dans une perfection convenue. Certainement, la *Source de vie* de 1901 (n° 79 du catalogue), avec ce qu'elle a d'inachevé, dépasse en



SOURCE DE VIE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. Grünbaum.)

puissance le *Sommeil* achevé de 1890, et pourtant s'y appuie. Sans doute, le portrait d'Arthur Fontaine avec sa fille, de Devillez avec sa mère, les *Fiancés* et la *Nativité* sont d'une grandeur insolite, un peu escarpée, mais on peut l'admettre, on l'admet sans difficulté, quand on y a été acheminé par degrés. On n'en trouve plus la simplification arbitraire, quand on s'est rendu compte que tout l'effort précédent y aboutit. Dès lors, ce sont ces œuvres dernières qui marquent le point culminant. La parole si belle de Carrière, après la première opération qui le mutila, apparaît justifiée : « Si le destin a conclu sur mon œuvre, je me résigne, comme tout homme doit le faire. Sinon, je ferai mon possible pour mériter le délai qui me sera accordé. » Il a utilisé ce délai en donnant tout son effort. La personne, sous la menace urgente, se ramasse; elle témoigne avec intransigeance, mais avec candeur toujours, de ce qu'elle a voulu. Elle souligne triplement, une dernière fois, l'objet choisi et poursuivi. Elle persévère. Puis, certaine de s'être expliquée, dépensée, communiquée, tout d'un coup, elle finit... Cela n'est pas révoltant. C'est la loi, et la loi est admirable. Carrière lui-même l'a répété tant de fois! L'Exposition rétrospective de son œuvre en donne l'intelligence.

IV

Maintenant il faut revenir, catalogue en main, sur les ouvrages exposés. L'histoire de l'effort du peintre s'y déchiffre clairement.

Les erreurs de début sont absentes. On ne peut s'égayer, comme à une exposition récente de Puvis de Chavannes, des illusions qu'un grand maître s'est d'abord faites sur sa vocation. La toile la plus ancienne ici exposée (n° 234 du catalogue) est le portrait de la mère de l'artiste, qu'il avait toujours gardé, mais ne montrait pas. Ce portrait est d'un peintre de vingt-sept ans, ayant figuré au Salon de 1876. C'est une œuvre sérieuse, appliquée; sans doute ce n'est pas « un Carrière », mais Carrière n'eut pas à en rougir; on n'y relève aucun soupçon de charlatanisme. Et puis, le sentiment, qui est d'une bienséance très fière, rehausse la technique encore neutre. Faut-il dire ce qui manque à celle-ci? Il suffit, pour le voir, d'un coup d'œil sur les toiles d'alentour. Ce qui manque, d'abord, c'est la fluidité; les ombres sont lourdes, l'atmosphère fait défaut; mais surtout la puissance de synthèse, qui s'est manifestée plus tard en

Carrière, ne se révèle pas encore; l'exécution est détaillée, successive, discontinue.

Des études qui ont suivi, l'Exposition ne nous montre rien. Ni le portrait de Mme S. Stern (1877), ni celui de M. Musset (1878), ni la *Jeune Mère* du musée d'Avignon (1879), ni la *Famille du Satyre* (1880), ne figurent ici. Mais ce que ces œuvres de jeunesse prouveraient on peut le deviner : que Carrière pauvre et obscur, dans toutes ses tentatives, poursuit non le succès immédiat, mais, en vue de l'avenir, la possession pleine du métier. Il veut devenir d'abord un



L'ENFANT MALADE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE
(Musée de Montargis.)

bon peintre. Il n'a pas d'intentions à côté. Combien il est éloigné d'être « un peintre littéraire », ce retour sur ses débuts le fait bien voir. Il regarde sans se lasser des visages et des mains. Il en fait des morceaux tout à fait savoureux déjà. Sa substance est grasse, riche, fondue. Il s'étudie à noyer les contours et cherche de jolies surprises dans les contacts. C'est merveille de voir comme en pleine lumière, sans nul escamotage, il modèle, dans une pâte consistante, des joues et des mentons d'enfants. Le dessin est robuste, peu adroit; l'adresse n'intervient que quand il s'agit de poser les valeurs; les dessous sont riches, le travail assez chargé, mais enveloppé par les glacis

d'une caresse. La psychologie est encore bien loin de cette maîtrise qui plus tard attestera chez Carrière le plus perçant connaisseur des caractères; les regards n'ont pas encore de personnalité; ils brillent, sans profondeur. L'attitude, pourtant, n'est jamais raide, jamais « mannequin ». L'artiste ne pressent pas la recherche du groupement expressif où il va bientôt s'engager, mais déjà il se préoccupe, vers 1883-85, d'équilibrer les valeurs d'une composition, en accompagnant les figures, trois ou quatre fois, de beaux chiens au pelage tacheté, et plus souvent, de natures mortes finement harmonisées. Avec tout cela, la découverte capitale n'est pas faite. Eugène Carrière, d'après ce qu'il peint en 1884, à trente-cinq ans, peut-être ne sera qu'un probe et attentif ouvrier... Et, du reste, n'est-ce pas là toujours le meilleur départ de la grande invention dans les arts?

L aboutissant de ces années préparatoires, c'est l'*Enfant malade*, qui remporta au Salon de 1885 une médaille de 3e classe et fut acheté par l'État (aujourd'hui au musée de Montargis). C'est un ouvrage mémorable, et qui l'est davantage encore, rapproché du *Premier voile*, postérieur d'un an seulement. Le cadre de l'*Enfant malade* est trop grand : cela nuit à l'intimité. La composition n'est pas maladroite, mais il y a trop de surfaces à couvrir, à rendre intéressantes du mieux que l'on peut. Carrière s'en tire avec des accessoires discrets, espacés comme il faut, traités dans l'atmosphère de telle manière qu'ils suffiraient à attester une finesse d'œil inouïe. D'ailleurs, la tête de l'enfant, vue de face, et la main de la mère qui l'environne sont d'un grand peintre. Mais enfin, il faut le reconnaître, les figures sont découpées. Ce n'est donc pas là Carrière encore. La silhouette de la petite fille en noir, debout à gauche, se détache avec une sécheresse que l'auteur, revoyant sa toile un an plus tard, eût trouvée intolérable.

L'année suivante (1886), en effet, est celle où, âgé de trente-sept ans, il découvre son génie propre. Je l'imagine devant son *Enfant malade*, prenant du recul, clignant des paupières, mordant sa moustache sans rien dire, comme nous l'avons vu tant de fois. Il critique son ouvrage avec la froideur d'esprit d'un étranger, mais avec la prodigieuse sensibilité de son nerf optique. La discontinuité des figures et de l'entourage tout d'un coup lui apparaît; il en ressent une secousse désagréable. Oui, le tableau est moins une *composition* qu'une juxtaposition d'objets dont chacun a son coloris propre et inhérent; on peut couper la toile par morceaux, on en peut faire l'inventaire. Puis les ombres, les lumières se limitent

sans se pénétrer. Quel plus bel effet, combien plus captivant, si la composition était unifiée et les valeurs reliées en une phrase continue ! Il faut l'essayer.

Cette année-là la fille aînée de Carrière vêt la robe et le



PORTRAIT DE M. L.-H. DEVILLEZ, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à Mme Montagne-Devillez.)

voile blanc des communiantes. C'est une donnée intéressante pour un harmoniste. Voilà une belle blancheur, autour de laquelle la composition s'ordonne. Toute la ténacité, toute la subtilité du peintre vont s'employer à faire que cette blancheur n'éclate pas comme un accident. Elle ne formera pas le milieu d'une chambre emplie d'obscurité : elle sera déplacée à gauche, vers la fenêtre qui la relie

à la clarté extérieure ; elle sera environnée d'un halo où peu à peu la lumière rejoint les ténèbres. Le blanc des étoffes se fondra insensiblement sur les bords en rousseurs noyées ; la carnation nacrée du visage de l'adolescente, celle des mains maternelles y pénètrent moelleusement, et quelles ombres caressantes !... Mais voici l'essentiel : il n'y a plus de silhouettes ; les figures ne sont plus circonscrites et enlevables, comme dans l'*Enfant malade :* de toutes parts elles s'échappent. Comparez ce petit garçon noir planté à droite et la petite fille noire qui occupait la gauche de la composition précédente, — celui-ci tient à tout l'entour ; une draperie sombre placée exprès sur une chaise derrière lui le prolonge, — tandis que la petite fille au contour net était dans l'espace une intruse. Les grands-parents qui équilibrent la composition à l'extrême droite émergent à demi du fond ; ils étaient attendus ; ils sont où il fallait. L'ombre fluide et vraiment « nuptiale » ourdit sa trame de chacune des figures à toutes les autres ; elle établit l'intimité du tableau.

Carrière, non seulement, a fait son premier chef-d'œuvre, mais il a trouvé enfin, il s'est trouvé. Il n'oubliera plus quelle beauté singulière est obtenue dès que l'on fait surgir les visages, comme des efflorescences, d'une ombre heureuse de les supporter. Et si cette continuité est plus belle, c'est probablement qu'elle est au fond plus vraie, et l'esprit en vient à pressentir que la nature, ce n'est pas une collection, c'est un tout.

A propos de ce tableau magistral du *Premier Voile*, M. H. Devillez m'a raconté que l'extrême gauche de la composition était d'abord occupée par un personnage qui, soulevant le rideau de la fenêtre, regardait au dehors. Mais le matin même du jour où la toile devait partir au Salon, Carrière trouva que cette épisode faisait diversion à l'unité qu'il avait voulue. Il le sacrifia. Et en effet, si l'on examine de près la toile (revenue du musée de Toulon), on y reconnaît la trace du lavage et du raccord ; la figure effacée est devenue un simple rideau. Seulement, pour meubler l'espace ainsi dégarni, le peintre esquisse de verve, en quatre heures, la jeune tresseuse de couronne assise devant une table, et noyée dans la pénombre. Or, — et c'est là l'observation la plus instructive pour le critique, — la figure ainsi dessinée et peinte d'inspiration se trouve être, en 1886, déjà du Carrière de 1900 ; elle en a la monochromie, elle en a la simplicité puissante. Ainsi dans une illumination soudaine, sous le coup d'une nécessité, l'artiste prophétise ce qu'il sera ; ou plutôt, disons mieux : l'artiste mettra des années d'efforts à



ugene Car — [illegible]

LE PREMIER VOILE

(Musée de Toulon.)

à la classe moyenne ; une sorte de compromis d'un beau qui ne peut à jamais se soustraire à l'époque où il vit. Il obligea ses artistes à s'asservir sur les bords de nouveaux rapports ; la recherche exclusive du beau de l'adolescence, celle des nudités héroïques à peine voilées, aux contours sévères, aux lignes austères, fut remplacée par une recherche plus délicate, plus subtile, plus complexe, plus moderne, plus vraie, plus humaine. Dans ces tableaux, il y a plus de silhouettes ; les figures ne sont plus encadrées, elles circulent comme dans l'*enfant malade* ; de toutes parts elles s'échappent. Comparez ce petit garçon aux pleurs à cette jeune fille assise qui occupait le centre de la composition précédente, — remplacez ici tout l'ordre par un désordre soudain, placé après un moment de stupeur, — et vous aurez la preuve que la peinture allait s'orienter dans l'espace une fois encore. Les grands peintres qui précédèrent le romantisme avaient pour but d'arrêter à demi du fond ; ils étaient attentifs à ne pas [illegible]. Contemporaine et vraiment « nuptiale » [illegible] les autres ; elle [illegible]

[illegible] sans doute, a fait [illegible] dans l'œuvre, peut-être [illegible], s'est trouvé. Il n'oublie [illegible] toute sa vie, est obligé dès que l'on fait surgir [illegible] d'une nature heureuse et [illegible] le [illegible] plus [illegible], c'est probablement [illegible] au fond plus [illegible] qu'il veut à pressentir que la nature, ce n'est pas [illegible], c'est un tout.

[illegible] propos de ce tableau magistral du *Premier Pas*, [illegible] nous a raconté que l'extrême gauche de la composition, [illegible], souvenir de [illegible] dans [illegible] la jeune [illegible] la noble [illegible] Salon. Carrière trouva que cette épisode [illegible] qu'il avait voulue. Il le sacrifia. [illegible] [illegible] [illegible]



Eugène Carrière pinx.

LE PREMIER VOILE

(Musée de Toulon.)

dégager sa spontanéité, et ce qu'il trouvera enfin par l'étude est précisément ce que sa nature laissée à elle-même eût rencontré d'abord.

J'ai insisté sur cette révélation du génie de Carrière. C'est qu'à vrai dire qui a compris à fond l'originalité de cette première grande œuvre, comprendra sans explication toutes celles, plus magistrales encore, qui ont suivi. Nous saisissons là le secret du peintre.

Cependant, il ne s'est pas reposé. L'année suivante (1887), il produisait le grand portrait de *H. Devillez, sculpteur, dans son atelier*,



LES DÉVIDEUSES, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à MM. Bernheim jeune.)

et, par cette réussite, aussitôt célébrée, montait au premier rang des peintres de son temps. Nous venons de revoir ce portrait fameux; notre admiration ancienne s'est encore affermie, à présent que la série est close des chefs-d'œuvre originaux que celui-ci promettait. Le principe découvert dans le *Premier Voile* déploie sa fécondité. L'ordonnance des valeurs, dans le portrait de Devillez, paraît extrêmement hardie; elles s'équilibrent autour du visage très pâle et du justaucorps très noir, que marie seulement une mince collerette diaphane; avec quelle sûreté elles les accompagnent! Le grand épagneul qui se frotte aux jambes de son maître donne de l'assiette à la figure, la prolonge; la selle du sculpteur, avec la maquette

commencée et le verre d'eau délicatement transparent, à gauche, sont balancés par le modèle qui, derrière un rideau, se rhabille, à droite ; et les harmoniques ainsi disposées forment une orchestration qui se subordonne au motif principal, mais le rehausse et y conduit. Tout cet équilibre, à la fois ténu et solide, n'est, au demeurant, qu'une application nouvelle de la formule que le peintre a dégagée. Il a su exploiter son secret.

Les *Dévideuses,* exposées la même année, font voir que cette formule exige, outre la délicatesse technique, un jugement fin de l'esprit. Car il faut employer les valeurs picturales simplement pour recommander à l'œil ce qui est principal, ce qui contient le plus de pensée. Dans cette toile des *Dévideuses*, d'ailleurs si bien peinte, un corset noir, une guimpe blanche, une épaule d'une vigueur intense, usurpent l'intérêt qui revenait légitimement soit aux visages, soit au geste du travail ; la petite fille qui tient l'écheveau semble inconsistante, à côté de ce morceau trop résistant. Il y a dans cette mise en valeur d'un morceau peut-être quelque indiscrétion. Carrière lui-même nous a appris à le sentir. Désormais, chacun de ses jeux de lumière et d'ombre aura pour fin de révéler quelque mystère de la nature ou du cœur.

PAUL DESJARDINS

(*La suite prochainement.*)



EXPOSITION DE PORTRAITS

PEINTS ET DESSINÉS

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LES PORTRAITS DESSINÉS

Les 232 crayons exposés par la Bibliothèque Nationale dans les salles de la rue Vivienne ont été choisis dans un fonds de 800 pièces environ, acquises par le Cabinet des estampes entre 1667 et 1904. Bien que le classement de ce fonds ait été remanié plusieurs fois, on peut encore en reconnaître les différentes parties, et l'origine de chacune d'elles est indiquée dans l'introduction au catalogue de l'Exposition. Il suffira de rappeler brièvement ici que les principaux lots de crayons sont entrés au Cabinet des estampes :

1° en 1667, par la donation du cabinet de Marolles (71 dessins de Lagneau);

2° en 1717, par la donation du cabinet de Gaignières (donation faite en 1711 et comprenant environ 280 dessins de l'époque de François Clouet);

3° en 1825, par l'acquisition à M. Lécurieux d'un recueil de 57 dessins « de Jannet et autres », payés *cinq cents francs* par Jean-Adrien Joly;

4° en 1861, par transmission à la Bibliothèque impériale (arrêté du 5 juin 1861) d'un album de 50 crayons provenant de la Biblio-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 379 et 459.

thèque de la Sorbonne et de 146 crayons provenant de la Bibliothèque Sainte-Geneviève dont ils portent le cachet très apparent.

Actuellement les crayons du Cabinet des estampes sont répartis en huit boîtes qui contiennent les plus beaux portraits, montés sur bristol et classés alphabétiquement, et en quinze recueils reliés : six (dont deux contiennent l'ancien fonds de Gaignières sous les cotes N a,21 et N a,21a) sont consacrés aux dessins anonymes du XVIe siècle, trois à l'œuvre des Dumonstier, un seul est affecté à l'œuvre de Lagneau; les autres ne comprennent guère que des dessins inférieurs, et ils offrent surtout cet intérêt d'avoir bien conservé l'aspect d'origine des « cayers » qui furent si à la mode au XVIe siècle.

La plus belle partie de la collection est exposée par le Cabinet des estampes; elle est présentée dans l'ordre chronologique et elle constitue pour l'étude du portrait dessiné en France entre 1500 et 1650 un ensemble auquel, dès le premier jour, le public et la presse n'ont pas marchandé leur admiration.

Souvent, depuis l'ouverture, on a rappelé l'Exposition des Primitifs français et évoqué le souvenir de l'homme actif et bienveillant qui en fut le promoteur : il faut le faire une fois de plus et, après en avoir donné le témoignage à chaque page du catalogue, redire ici que les travaux d'Henri Bouchot ont été une préparation admirable à l'Exposition des Portraits dessinés du XVIe siècle. Lorsqu'il a décidé celle-ci, M. Henry Marcel a continué l'œuvre excellente qu'il avait faite en encourageant l'Exposition des Primitifs français, au moment où la foi enthousiaste de Bouchot n'excitait pas encore chez beaucoup de gens les sentiments qu'on vit éclore après le succès. Cet enthousiasme de Bouchot, sa passion pour les peintres des Valois, la connaissance approfondie qu'il avait du XVIe siècle, ne l'ont pas empêché d'écrire avec beaucoup de modestie, en tête de son ouvrage sur les Clouet : « On s'est habitué à écrire des Clouet chez nous comme si l'on connaissait les moindres détails de leur existence. Or, en dépit de cette popularité, nous en sommes toujours réduits à supposer et à induire. »

Cette réserve a inspiré les organisateurs de la première Exposition de « crayons » offerte au public. L'état de la question semble, en effet, être actuellement celui-ci : nous sommes sortis de la période où l'on classait indistinctement sous le nom de « Clouet » tous les portraits dessinés pendant le XVIe siècle; mais, malgré les savants travaux de MM. Niel, Léon de Laborde, Reiset, Bouchot[1], Dimier,

1. En particulier ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 108, 218 et

Alphonse Germain, Jules Guiffrey, Étienne Moreau-Nélaton, F. de Mély, pas une signature, pas une pièce d'archives ne nous permet encore de donner avec certitude à Jean ou à François Clouet un seul des dessins qu'on leur attribue. Si cette constatation permettait seulement de tempérer l'audace des attributions parfois rémunératrices de certains industriels, l'Exposition de la Bibliothèque Nationale aurait, au moins en un point, droit à la reconnaissance des amateurs. On abuse, en effet, des noms de Clouet, Corneille de Lyon et Dumonstier, qui semblent être, pour les portraits du XVI^e^ siècle, les seules marques cotées. Au second plan, Lagneau, tout en gardant les distances, bénéficie encore d'un succès de singularité; mais l'idée qu'il peut y avoir trois Clouet, deux Foullon, quatre Quesnel, deux Le Mannier et onze Dumonstier au moins, déconcerte beaucoup de gens; et il ne s'agit pourtant là que des dynasties classées!

Les comptes des Bâtiments du Roi nous révèlent que François Clouet, peintre du Roi, portraitiste officiel, a été appliqué aux besognes les plus diverses : décorations de bannières ou de voitures, moulages après décès, confection, arrangement du mannequin royal et organisation des obsèques à la mort de Henri II, contrôle des monnaies, etc.; les mêmes comptes nous révèlent, d'autre part, les noms d'une pléiade de peintres occupés à toutes sortes de travaux : est-il donc si téméraire de supposer que ceux-là ont dû faire quelques portraits, et l'audace ne consiste-t-elle pas précisément à avoir jusqu'ici négligé d'en tenir compte?

Il était difficile, à l'occasion de la première exposition de crayons offerte au public, d'espérer qu'il s'intéresserait à la subdivision minutieuse de tant d'incertitudes; le but de l'Exposition n'est pas de lui poser des questions que, jusqu'à présent, les spécialistes ont laissées sans réponse, mais de lui faire goûter une des plus belles périodes de l'art français, en lui révélant l'ensemble d'un fonds admirable étudié seulement par quelques curieux.

Tout en signalant la multiplicité des manières reconnues au cours de leur travail et les nombreux problèmes créés par l'absence de documents positifs, les auteurs du catalogue ont dû, pour présenter les crayons de la Bibliothèque Nationale, adopter un classement simple, dont voici le plan :

1° Débuts du XVI^e^ siècle. Époque de Jean Clouet, 1500-1540 environ;

464, et 1892, t. II, p. 115, avec nombreuses reproductions de portraits dessinés du XVI^e^ siècle).

2° Époque de François Clouet, 1540-1572 environ :
a) Dessins attribués à François Clouet.
b) Dessins d'artistes divers contemporains de François Clouet.
3° De 1570 aux premières années du XVII^e siècle :
a) Dessins d'artistes divers groupés autour de Nicolas Quesnel.
b) Dessins attribués à Jean de Court.
c) Dessins attribués à Benjamin Foulon.
d) Dessins d'artistes divers groupés autour de Pierre Dumonstier.
4° Époque de Daniel Dumonstier.
a) Dessins attribués à Lagneau.
b) Dessins de Daniel Dumonstier.

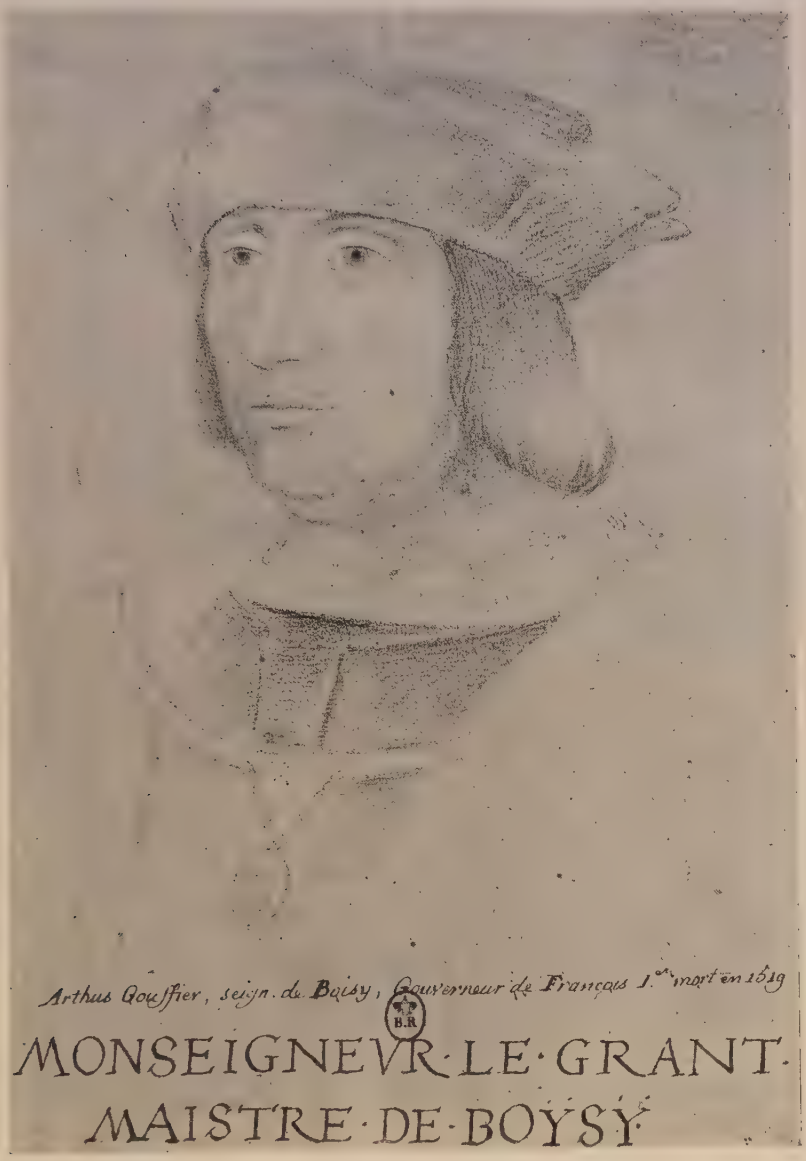
*
* *

La première série correspond à l'époque de Jean Clouet, 1500-1540 environ. C'est à Chantilly, dit la notice placée en tête de cette partie du catalogue, qu'il faut étudier l'art dit de Jean Clouet, et dans un article paru ici même, M. de Mély semble prendre à tâche, en faisant ressortir la personnalité de Godefroy le Batave, de justifier la réserve avec laquelle l'auteur de la notice a ajouté : « Ces crayons eux-mêmes [ceux de Chantilly] semblent être des œuvres de notre peintre, *mais les discussions restent encore ouvertes à ce sujet.* » Le champ de la discussion va probablement s'élargir par la publication prochaine des crayons de Chantilly, de Paris et de Saint-Pétersbourg, publication qui facilitera singulièrement les rapprochements et les investigations, mais jusqu'à présent il est impossible de citer une œuvre certaine de ce Jean Clouet[1] dont nous constatons l'importance d'après les comptes, et que Marot cite de pair avec Michel-Ange dans son épître au roi sur les Psaumes de David. Les 18 dessins exposés dans cette section ne sont certainement pas tous de la même main : on y peut relever au moins quatre manières différentes.

Les portraits d'Anne de Beaujeu (n° 157 du catalogue), d'Artus de Boisy (n° 159), de M^me^ de Châteaubriant (n° 160), de Diane de

1. A part le portrait d'Oronce Finé, connu seulement par la mauvaise gravure des « Hommes illustres » de Thevet, qui donne l'original à Jean Clouet d'après le témoignage du fils d'Oronce Finé. (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 117).

Poitiers (n° 161), de Mme de Canaples (n° 162), tirés d'une série attribuée autrefois avec un peu de romantisme à Mme de Boisy, sont



ARTHUS GOUFFIER, SEIGNEUR DE BOISY
ÉPOQUE DE JEAN CLOUET
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

évidemment du même auteur, et le recueil auquel ils appartenaient était ce que nous appellerons un album des célébrités de la cour de François Ier, album de bonne qualité, destiné à un acqué-

reur sérieux, mais où l'on chercherait vainement ces indications d'après nature qui donnent une intensité de vie si prodigieuse à certains crayons de la même époque, conservés à Chantilly.

Les trois portraits d'enfants : François de Valois (n° 168), Henri II (n° 169), Marguerite, duchesse de Berry et de Savoie (?) (n° 170)[1], sont vraisemblablement d'une même main et ce sont des répétitions.

On peut voir une troisième manière dans les portraits de Thomas de Foix, seigneur de Lescun (n° 165), Lautrec (n° 166), M^me^ du Vigean (n° 166); l'original du portrait de cette dernière est à Chantilly. Dans ces crayons de la Bibliothèque Nationale, la propreté maigre de l'exécution, le manque absolu de liberté, la méthode parcimonieuse avec laquelle les couleurs sont distribuées indiquent bien un travail de copie fait posément à l'atelier par un apprenti.

Le *François I^er^* (n° 172) est d'une facture à part et, semble-t-il, postérieure à l'époque de Jean Clouet. Est-ce un dessin exécuté d'après un bon original et placé à titre rétrospectif dans un album constitué sous Henri II ou même plus tard? Autant de points d'interrogation que renforce la liste de 18 noms de peintres de la Cour, contemporains de Jean Clouet et cités par le catalogue.

*
* *

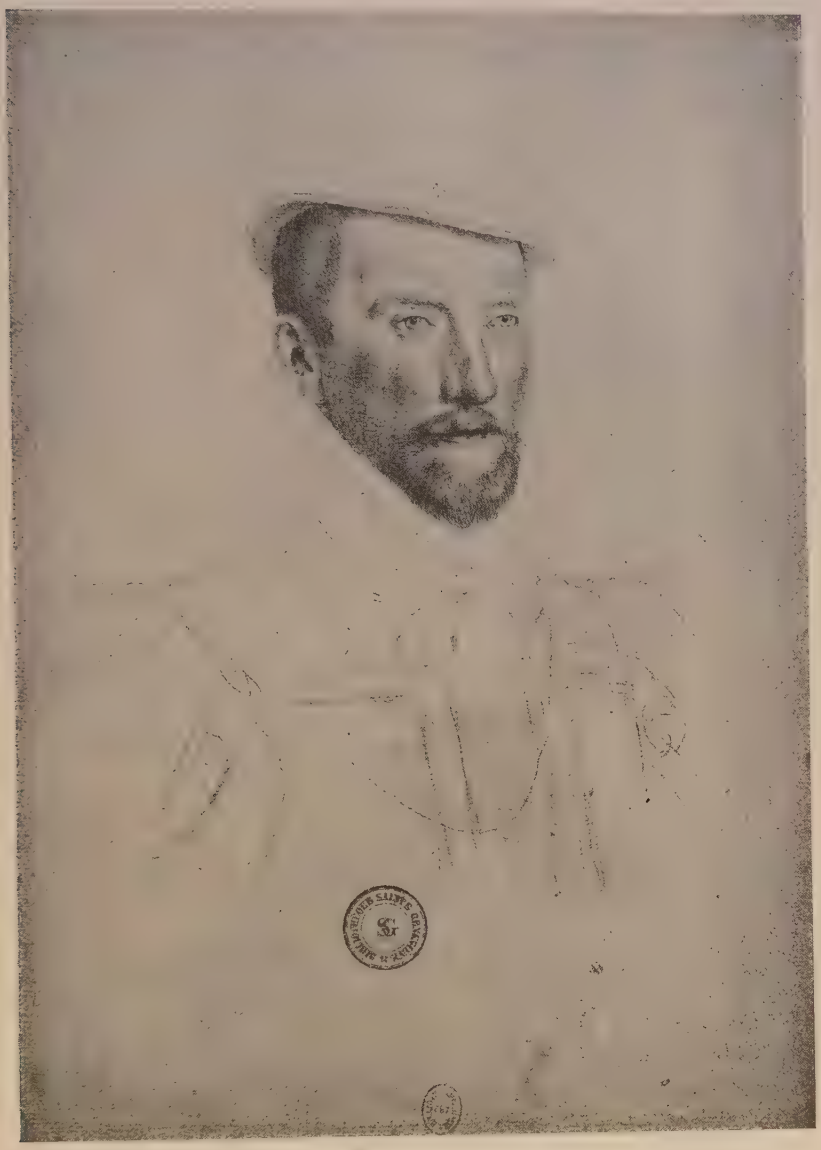
Il a été impossible aux auteurs du catalogue de se permettre sur les dessins de François Clouet autre chose qu'une attribution, car, si étrange que cela paraisse, de tant de portraits peints ou dessinés dans lesquels on a voulu voir sa main, *un seul*, le portrait de Catherine de Médicis, aujourd'hui à Vienne, peut lui être donné avec certitude. M. F. Mazerolle en a retrouvé le compte (mai 1571) dans le manuscrit Clairambault, n° 233, p. 2992, à la Bibliothèque Nationale[2]. Toutes les autres attributions ne reposent que sur des probabilités.

On ne sait pas la date de la naissance de François Clouet, et chacun apprécie à sa façon l'âge qu'il pouvait avoir pour mériter les termes encourageants, flatteurs même, des lettres royales qui le

1. L'original du portrait dit de Marguerite de Savoie est à Chantilly sous le nom incontesté de Madeleine d'Écosse, fille de François I^er^, femme de Jacques V. L'original du portrait de François de Valois est également à Chantilly; il a vraisemblablement servi au portrait peint du musée d'Anvers (voyez Et. Moreau-Nélaton, *Les Le Mannier*, Paris, 1901, p. 44).

2. Voyez *Revue de l'Art chrétien*, t. VII, 1889, p. 416-419.

confirment, à la mort de son père (1540), dans la charge de premier peintre du roi. Ronsard, Muret, Vieilleville parlent de lui comme du



GASPARD, AMIRAL DE COLIGNY, CRAYON ATTRIBUÉ A FRANÇOIS CLOUET

(Bibliothèque Nationale, Paris)

plus grand peintre de leur temps, et les comptes nous ont conservé la trace de nombreux travaux d'ordre décoratif exécutés, sinon par lui, au moins sous sa direction; en 1551, on le voit pourvu d'une charge de commissaire au Châtelet; en 1559, il est nommé contrôleur géné-

ral des effigies de la Monnaie, et en 1572 il meurt, laissant dans son testament, daté du 21 septembre, la preuve que sa longue et laborieuse carrière lui avait rapporté non seulement les honneurs, mais la fortune.

N'est-il pas, encore une fois, paradoxal de voir que, de ce portraitiste si haut coté, les portraits seuls ne sont contrôlés par aucun renseignement positif?

Les dessins qui caractérisent le mieux, croit-on, la manière de François Clouet proviennent de l'album acheté en 1825 à M. Lécurieux par la Bibliothèque Royale. Cet album renfermait, en outre, 15 dessins d'une facture assez maladroite, mais très personnelle, dont l'un porte à la sanguine les mots : *Fulonius fecit*. Cette écriture à la sanguine se retrouve sur les 35 dessins attribués à François Clouet qui faisaient partie du même album.

H. Bouchot et, après lui, M. Alphonse Germain, en ont conclu que le *Fulonius*, dont on avait ainsi la signature, autrement dit, Benjamin Foulon, propre neveu de François Clouet, avait ainsi annoté ses dessins et ceux qui lui seraient venus de l'héritage de son oncle. C'est une indication, plutôt qu'une preuve, qui a permis de grouper les 35 dessins du recueil Lécurieux attribuables à François Clouet et 15 dessins analogues provenant de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Ces beaux dessins, calmes et serrés, témoignent d'une maîtrise incomparable; la sobriété des moyens y fait valoir la souplesse tranquille de l'exécution, et certains d'entre eux approchent de la perfection. Les portraits du duc et de la duchesse de Retz (nos 199-200), de Louis de Béranger du Guast (no 207), de Guy du Faur de Pibrac (no 197), de Frédéric de Gonzague (no 187), types complets de la meilleure manière de François Clouet, semblent bien appartenir à la classe des dessins dont un artiste ne se sépare pas volontiers. C'est une considération d'ordre sentimental, mais c'est au fond celle qui expliquerait que Foulon ait eu par héritage le lot de ces dessins supérieurs que Clouet aurait gardés pour lui.

Les cinquante et un crayons exposés sous le nom présumé de François Clouet peuvent se placer entre les dates extrêmes de 1560 et de 1572. Ils ont été choisis parmi les plus beaux et de manière à donner une idée des conditions différentes dans lesquelles l'auteur a dû travailler.

Le portrait du duc de Retz cité plus haut est le type du dessin très fini et très réussi; il a été fait avec une légèreté de main telle que le papier a conservé partout la fraîcheur de son épiderme; le

costume est juste assez indiqué pour faire valoir toute l'intensité de la physionomie, et cette œuvre a la saveur étrange d'une chose vou-



MARGUERITE DE VALOIS, REINE DE NAVARRE
CRAYON ATTRIBUÉ A FRANÇOIS CLOUET
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

lue avec acuité et exécutée avec une facilité, une tranquillité déconcertantes. Comme autres dessins du même ordre, on peut citer les

portraits de Jarnac (n° 174), Dubois des Arpentis (n° 178), Madeleine de Villeroy (n° 204)[1], Henri Robert de la Marck, duc de Bouillon (n° 192), Jean de Léaumont de Puygaillard (n° 188), Philippe III Strozzi (n° 209), Françoise Babou de la Bourdaisière, dame d'Estrées (n° 215), qui représentent officiellement, pour ainsi dire, les beaux « crayons de Clouet ».

D'autres dessins plus rapidement exécutés, légèrement traités à l'estompe, comme le portrait de Marguerite de Valois enfant (n° 189), donnent l'impression du croquis lestement enlevé d'après nature. Le plus caractéristique peut-être, à ce point de vue, est le portrait de Gaspard de Coligny (n° 183), œuvre de premier jet qui ne porte aucune trace de reprise à l'atelier et, chose à remarquer, est le seul exécuté à une si petite échelle. Le portrait de Renée de Rieux-Châteauneuf (n° 206), qui porte les notations manuscrites des tons que le peintre n'avait pas sous la main, a été dessiné d'après nature, mais le costume a été évidemment repris avec minutie à l'atelier.

Une manière intermédiaire, crayon et estompe, se révèle dans le portrait de François II que M. Et. Moreau-Nélaton, juge prudent et avisé, regarde comme un des meilleurs dessins de François Clouet. Celui-ci semble avoir adopté cette facture pour les portraits des Valois, dont il note la dégénérescence avec une impitoyable sérénité. Le petit roi François II déprimé, l'œil terne, un peu sournois, est celui des enfants de Catherine de Médicis qui ressemble le moins à sa mère ; celle-ci semble, à l'Exposition, trôner au milieu de ses enfants envahis par la lymphe, rongés par la névrose qui se lit dans les yeux pétillants de la reine Margot (n° 190)[2], sur le masque morose de Charles IX (n^os^ 210, 211), dans les traits tirés de Henri III, alors duc d'Anjou (n° 214), dans la physionomie inquiétante de François duc d'Alençon (n^os^ 201, 230).

D'autres crayons nous renseignent enfin sur ce que nous pouvons appeler la pratique commerciale des dessinateurs : les deux Charles IX (n^os^ 210, 211[3]) offrent l'exemple de la répétition pure et simple ; le portrait de la dame de Montrevel (n° 177) est le calque inachevé du n° 176 à côté duquel il a été placé à titre de démonstration, et, quelques travées plus loin, on peut voir, dans les crayons attribués à Quesnel, deux portraits de M^me^ Monestay de Forges (n^os^ 268, 269) dont le second est une réplique où l'on a tenu compte des change-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 118.
2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 222.
3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 126.

ments que la mode avait apportés dans la coiffure et dans le costume.

On voit donc par ces quelques aperçus qu'il y a bien des consi-



RENÉE DE RIEUX-CHATEAUNEUF
CRAYON ATTRIBUÉ A FRANÇOIS CLOUET
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

dérations à faire avant de mettre sous le nom de François Clouet un portrait dessiné : nous en sommes seulement à souhaiter que le

mouvement de curiosité créé par l'Exposition de la Bibliothèque Nationale fasse découvrir la preuve qui couronnera l'étude ingénieuse de tant de probabilités.

***

A côté des dessins dits de François Clouet, l'Exposition présente une série de 25 portraits, autrefois classés sous son nom, qui paraissent se distinguer des crayons que l'on continue à lui attribuer. On peut les rattacher à plusieurs groupes : le premier comprendrait les portraits de Charles de Valois, duc d'Orléans (n° 225), de Henri II (n° 226), d'un jeune homme anonyme qui a passé pour Charles IX (n° 227), d'Antoine de Bourbon (n° 228), dans lesquels on a pu voir des œuvres de jeunesse de François Clouet ou des dessins de Germain Le Mannier.

On peut attribuer à une même main, assez timide, les portraits de Catherine de Médicis (n° 230), de Marie Stuart (n^{os} 234[1], 235), de Marguerite de Valois (n° 239), exécutés par un inconnu qui a imité pauvrement la manière de François Clouet.

L'imitation est meilleure dans les portraits de Louise de Lorraine (n° 246), de Françoise de Maulévrier (n° 247), de Françoise de Kernevenoy (n° 248), de Diane de France, duchesse d'Angoulême (n° 249), mais on ne peut y voir que la tradition de l'atelier de Clouet, ces portraits ayant vraisemblablement, si l'on en juge d'après les costumes, été dessinés après sa mort.

Les portraits de Maximilien II, empereur d'Allemagne (n° 243), et de l'impératrice Marie (n° 244), ceux du comte de Randan (n° 242) et de la comtesse d'Aremberg (n° 245), constituent un autre groupe exécuté par un artiste consciencieux, qui a arrondi la manière des bons dessins de Clouet dans ses crayons soigneusement exécutés.

Le dernier groupe comprendrait les portraits de Catherine de Médicis (n° 232), de Charles IX (n° 237), de François d'Alençon (n° 250), qui sont d'une facture tout à fait différente de celle de Clouet.

Ici encore nous nous trouvons devant l'inconnu, et, s'il y a des raisons pour retirer les portraits qui précèdent de l'œuvre de François Clouet, il n'y en a encore aucune pour les attribuer spécialement à l'un des nombreux peintres contemporains de ce maître énumérés par le catalogue.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 120.

*
* *

Nous arrivons enfin à une certitude, et elle est d'autant plus inté-



ANTOINE DE BOURBON, ROI DE NAVARRE
CRAYON ATTRIBUÉ A GERMAIN LE MANNIER
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

ressante qu'elle porte sur un groupe de dessins très remarquables,

allant de 1570 aux premières années du XVII^e^ siècle, et mis en valeur pour la première fois par l'exposition de la Bibliothèque Nationale.



RENAUD DE BEAUNE, ARCHEVÊQUE DE BOURGES
CRAYON ATTRIBUÉ A NICOLAS QUESNEL
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

Le portrait de Pierre Quesnel, signé de son fils Nicolas, a permis de réunir des dessins où se révèle une personnalité de portraitiste

comparable à celle de François Clouet. Ce sera d'ailleurs un des résultats heureux de l'Exposition de montrer combien au XVI^e^ siècle,



MARIE DE BEAUVILLIERS SAINT-AIGNAN
CRAYON ATTRIBUÉ A NICOLAS QUESNEL
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

dans l'apparente monotonie de l'ensemble, s'affirment d'intéressantes et diverses personnalités.

Dans les portraits de Quesnel, la modestie de l'exécution décon-

certe un peu, des frottis de pastels clairs, des traînées d'estompe à peine appuyée, produisent un effet grisâtre qui devient, comme l'aspect gris de certains tableaux de Chardin, une révélation, pour peu qu'on ouvre les yeux. Il est prodigieux de rendre si simplement l'acuité d'un regard, la nature d'un tempérament, la fraîcheur d'un épiderme jeune, la flétrissure d'une peau de vieillard. On en peut juger par le portrait d'une jeune femme, Marie de Beauvilliers de Saint-Aignan, abbesse de Montmartre (n° 266) et par celui de Renaud de Beaune-Semblançay, archevêque de Bourges (n° 278). On ne peut que citer ici les excellents portraits d'Augustin de Thou (n° 255), de l'homme anonyme coiffé d'un grand chapeau, type d'émeutier solide du temps de la Ligue (n° 256), du sieur Descluseaux (n° 267), de Cornaro (n° 274), d'Antoine Caron (n° 277), de Louis Gourdon de Genouillac (n° 280), du marquis de Ragny (n° 282), de M^lle^ de Charron (n° 283), tellement vivants, tellement vrais, qu'on ne peut rester quelques minutes devant eux sans entendre un visiteur citer le nom de quelqu'un qui leur ressemble, et qu'un physiologiste ne peut trouver de meilleurs documents pour étudier la permanence des types.

***

Le groupe suivant comprend les dessins attribués à Jean de Court.

Le monogramme I. D. C., inscrit au bas d'un portrait de femme anonyme de 1580 environ (n° 289), a servi de base à cette attribution. On l'avait d'abord lu I. D. G. et, comme tel, attribué à Jean de Gourmont. Henri Bouchot, qui a déblayé le terrain pour tant de questions, a fait remarquer que la dernière lettre du monogramme est bien un C, et proposé d'y voir la signature de Jean de Court, né vers 1530, inscrit de 1572 à 1601 parmi les émailleurs de Limoges, valet de chambre de Charles IX et de Henri III, père d'un fils, Charles de Court, pourvu de la même charge dès 1575. Jean de Court est cité à propos de deux portraits : celui du duc d'Anjou, le futur Henri III, que Charles IX se fit apporter à son lit de mort, et celui de la duchesse de Guise, qui lui fut payé 90 livres en 1585.

Les portraits de Jean de Court sont quelquefois un peu cotonneux; il y en a d'admirables, et il faut citer, parmi les plus célèbres, ceux de Marie Touchet, maîtresse de Charles IX, qui devint dame de Balzac d'Entragues (n° 287), celui de Henri IV jeune (n° 285), identifié par Bouchot d'après le livre d'Heures de Catherine de Médicis, et celui de la belle Gabrielle d'Estrées (n° 290-291) dont la physio-

nomie fine, méfiante, saisie avec beaucoup d'esprit, est rendue avec une incroyable légèreté de touche.

*
* *

Passons aux dessins attribués à Benjamin Foulon.

On a vu plus haut à combien de déductions utiles avait servi la



GABRIELLE D'ESTRÉES, CRAYON ATTRIBUÉ A JEAN DE COURT

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

simple mention *Fulonius fecit* placée au bas d'un dessin de Benjamin Foulon, neveu de François Clouet. On sait de Foulon qu'il était peintre de Henri III en 1586, établi en Touraine en 1589, qu'il fit baptiser une fille en 1589, un fils en 1591, et que la marraine de celui-ci fut M^me^ de Sardini, la belle Limeuil. « Ce ne sont », dit la notice du catalogue, « ni les particularités assez ordinaires de sa vie,

ni l'éclat plus modeste encore de son talent qui obligent à lui réserver une place spéciale. Mais il a pris la précaution trop rare de signer une de ses œuvres... »

Il y a en effet dans la place assignée à Foulon une part de reconnaissance pour cette signature opportune; ses dessins ne l'auraient peut-être pas conquise à eux seuls. Ils font un peu penser à ces portraits ressemblants exécutés par les enfants qui n'ont pas encore passé par l'école de dessin; on n'y relève aucune prétention à l'habileté, et l'uniformité avec laquelle le dessinateur donne à tous ses personnages une bouche en arc de cercle pour les faire sourire a quelque chose de désarmant. Certains de ses portraits : le duc de Mercœur (n° 302), Sully (n° 304), Rachel de Cochefilet, dame de Sully (n° 305), ont un aspect de charge inconsciente qui fait penser qu'après tout Foulon a peut-être représenté les gens avec leur allure vraie; d'autres crayons, Anne de Beauvilliers, dame Forget du Fresne (n° 293), sa sœur, Claude de Beauvilliers, abbesse du Pont-aux-Dames (n° 294), la comtesse de Moret, marquise de Vardes (n°3 07), n'ont pas cet aspect caricatural. Disons, pour être complet, que l'écriture de Foulon s'est retrouvée au Louvre sur des dessins qui ne sont ni de Clouet ni de Foulon, et que la présence de cette écriture n'est qu'une indication, et non une preuve, autorisant simplement à rechercher si le dessin qui la porte n'est pas de François Clouet ou de son neveu, dont la manière personnelle se reconnaît d'ailleurs promptement.

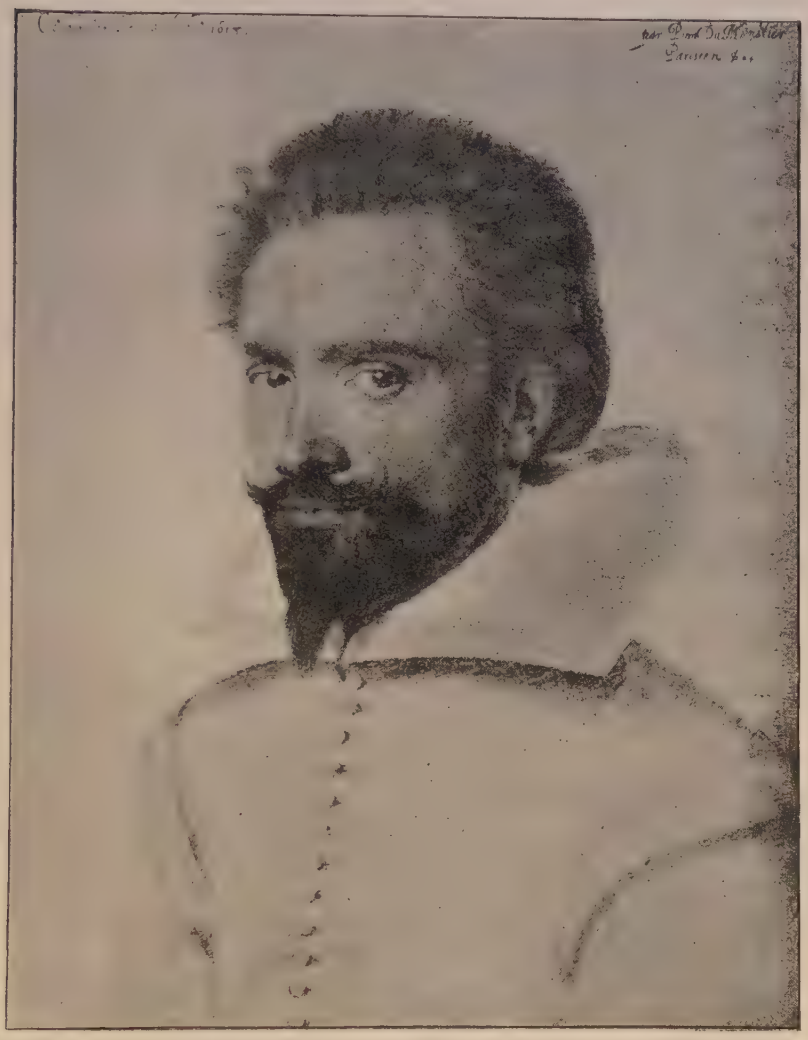
*
* *

Les dessins de Pierre Dumonstier et d'artistes voisins font suite aux dessins de Foulon.

Il serait superflu, après les excellents travaux de M. Jules Guiffrey[1], de s'étendre ici sur la généalogie compliquée des Dumonstier. Deux portraits signés d'un membre de cette famille, Pierre Dumonstier, ont servi à établir ce groupe de dessins : c'est le portrait d'Henri de Lavardin (n° 333) et celui d'une dame anonyme (n° 334). On retrouve l'écriture de Pierre Dumonstier sur les crayons du duc de Mayenne (n° 318) et de quatre personnages anonymes, datés de 1600 à 1618 et catalogués sous les numéros 325, 326, 332, 334.

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905-1906, t. XVIII, p. 5, 136, 325, 447; t. XIX, p. 51; t. XX, p. 321.

Ces dessins ne sont pas très remarquables ; ils sont assez impersonnels, la facture en est molle, indécise ; ils indiquent, après plus d'un siècle de succès, la décadence des « crayons », qui vont cesser



HENRI DE BEAUMANOIR, MARQUIS DE LAVARDIN
CRAYON PAR PIERRE DUMONSTIER
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

de plaire, parce qu'on en fait un peu trop, d'abord, et qu'on veut faire rendre à un genre dont la sobriété est la condition essentielle beaucoup plus qu'il ne doit donner. Cette tendance, accentuée chez Daniel Dumonstier, dont beaucoup de portraits ne sont ni des crayons, ni des pastels francs, le conduira souvent à la lourdeur, et chez

Lagneau elle produira un effet déplaisant qui empêchera de rendre quelquefois justice aux qualités du physionomiste.

Avec Daniel Dumonstier, on abandonne enfin le domaine des hypothèses; les dates (1574-1646), les actes d'état civil, les témoignages sur sa vie, ses habitudes, ses manies, la place que Tallemant lui a faite dans ses *Historiettes* ne laissent rien à chercher. H. Bouchot croyait, pour avoir reconnu son écriture sur des dessins annotés déjà par Foulon, que le fameux album de celui-ci avait fait partie de ses collections. Nous savons qu'il gardait beaucoup de ses dessins personnels, sur lesquels on trouve fréquemment la mention : *Fait par et pour D. Dumonstier.*

Ces dessins ont souvent un grand caractère; les couleurs en sont voyantes, et l'auteur abuse d'un rouge vineux désagréable, mais il saisit avec ampleur le caractère d'une physionomie, et ses portraits de Buckingham (n° 363), du duc d'Épernon (n° 359), d'Anne d'Autriche (n° 358), de la maréchale d'Ancre (n° 345), du comte de Soissons (n° 346) sont campés avec une énergique rondeur. Deux charmants portraits de fillettes, datés de 1610 (n° 341, 342), éclatent comme des fleurs de jeunesse au milieu des hommes de guerre aux fronts durs, et des dames bilieuses ou trop hautes en couleurs. Toutes ces physionomies justifient, par leur caractère individuel, cette appréciation de Mariette sur Daniel Dumonstier : « Il s'acquit une réputation bien plus considérable que les autres membres de sa famille, par sa facilité à faire des portraits qui ne sortaient jamais de ses mains sans être ressemblants. »

La Bibliothèque possède de Lagneau un recueil de charges assez vulgaires qu'elle n'a pas exposé; elle a présenté deux dessins seulement de ce maître, dont un beau portrait de vieillard (n° 387), mentionné dans l'article de G. Riat (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1899).

Les collections particulières de M^me^ la marquise Arconati-Visconti[1], de MM. Beurdeley, F. Flameng, A. Rouart, Eug. Rodrigues ont largement complété l'appoint, et le public peut, d'après une trentaine de dessins importants, juger cet artiste, dont les inégalités semblent mériter, toutes proportions gardées, une appréciation analogue à celle que La Bruyère a formulée sur Rabelais.

1. De cette collection, le portrait de Jean-Pierre Acarie, membre du Conseil des Seize pendant la Ligue, a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t II, p. 878.

*
* *

De nombreux amateurs ont gracieusement offert à l'Exposition



FRANÇOISE HÉSÈQUE FEMME DE DANIEL DUMONSTIER
CRAYON PAR ÉTIENNE III ET DANIEL DUMONSTIER

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

les trésors de leurs collections particulières. M^me^ la marquise Arconati-Visconti, MM. Édouard Aynard, le baron Hugo de

Bethmann, Alfred Beurdeley, Léon Bonnat, M. et Mme Atherton Curtis, MM. Deligand, Doistau, François Flameng, Anatole France, Mme la marquise douairière de Ganay, Mme la marquise Jean de Ganay, MM. Walter Gay, Heugel, Kleinberger, le général H. Magon de la Giclais, Jean Masson, Peytel, Eugène Rodrigues, le baron Edmond de Rothschild, Henri Rouart, le baron de Schickler, Schloss, Mme Thomson, MM. le baron Vitta, Warneck, Wildenstein, ont envoyé, en dehors de dessins appartenant aux écoles que nous venons de passer rapidement en revue, d'admirables dessins de maîtres étrangers qui apportent un élément de comparaison précieux, et des portraits peints auxquels le public a fait un accueil chaleureux.

Grâce à l'union de toutes ces bonnes volontés, sous l'impulsion de M. Henry Marcel, administrateur de la Bibliothèque Nationale, avec le concours du dévoué secrétaire-trésorier, M. Mortreuil, les organisateurs de l'Exposition ont pu ouvrir les salles de la rue Vivienne six mois juste après la fermeture de l'Exposition des miniatures et gravures en couleurs du XVIIIe siècle.

Cet effort considérable, accompli au Cabinet des estampes par MM. J. Guibert, P.-A. Lemoisne, F. Bruel et J. Laran, mérite la gratitude du public. Qu'il nous soit donc permis de le lui signaler en évoquant encore une fois la mémoire d'Henri Bouchot, qui, par l'importance de ses travaux sur les crayons du XVIe siècle, mérite, de la part de tous ceux que l'Exposition intéresse, un souvenir particulièrement reconnaissant.

FRANÇOIS COURBOIN



SÉLINONTE, ESSAI DE RECONSTITUTION, PAR M. L.-J. HULOT

(Salon de la Société des Artistes français)

LES SALONS DE 1907

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

Autrefois les trois sœurs, Architecture, Peinture, Sculpture, l'une à l'autre appuyées, et se tenant les mains, s'avançaient parmi le vieux monde au rythme égal de leur pas de déesses, accueillies par la familière admiration des races grecques et latines ; et l'amoureux qui leur tressait la couronne de gloire ne savait à qui l'offrir, tant la même beauté rayonnait de leurs yeux. Les plus grandes époques d'art ont dû leur perfection de splendeur à cette union généreuse. Mais les trois sœurs ne sont plus trois compagnes ; des ambitions mal comprises ont dénoué la séculaire entente. La Peinture fut la première et la plus ardente à la révolte ; elle a voulu plaire par elle-même, et ordonner à sa guise les lois sévères du décor ; nous pouvons contempler en de récents édifices officiels les fruits monstrueux de son indiscipline. La Sculpture, plus besogneuse, ne demandait qu'à obéir ; mais elle n'a plus trouvé qui lui commandât, car la grande aînée, l'Architecture, découronnée, avilie, semble aujourd'hui l'esclave docile aux fantaisies des barbares qui l'achètent. Cette anarchie déjà ancienne, et en partie justifiée peut-être par les conditions nouvelles de notre existence, que l'industrie transforme violemment, prendra fin dès qu'un artiste de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 353 et 441.

valeur imposera sa volonté aux ignorants désireux de confort et de luxe; le rythme des lignes, l'accord paisible des proportions ne sont-ils pas les premiers éléments du repos, de la stabilité de la vie que doit nous apporter l'Architecture?

La méditation que voilà et bien d'autres ont dû se présenter plus d'une fois à l'esprit des visiteurs, au long des salles désertes où la Société des Artistes français isolait tristement ces dessins d'architectes qui devraient résumer tout un monde. Et il faut bien que l'art moderne ait senti sa pitoyable faiblesse, pour que le succès et la médaille d'honneur soient allés, parmi tant d'œuvres en apparence plus vivantes, à un essai de résurrection du passé et de reconstitution archéologique.

S'il ne servait qu'à nous rappeler les lois antiques de l'harmonie et du nombre, et la magnificence d'une civilisation soumise aux nobles règles de l'Architecture, tout le patient travail de M. Louis Hulot, l'*Essai de reconstitution de Sélinonte, colonie dorienne en Sicile*, lui acquerrait des droits à la gratitude des vrais amis de l'art. Je ne doute point qu'il n'ait des mérites plus sérieux encore. Il y a un tant soit peu de miracle, au premier abord, dans ces quelques coups de crayon et de pinceau qui font surgir d'un papier blanc toute une ville dont nous connaissions à peine les vestiges. A qui a vu les ruines fières et lumineuses d'Agrigente et la majesté de ses temples dans la pourpre du couchant, Sélinonte ne peut offrir qu'un morne et douloureux spectacle. Sur une côte basse et fiévreuse que termine la ligne unie de la mer, pas une colonne entière ne profile sa masse robuste, pas un mur n'est resté debout; on dirait d'un champ de bataille de géants, qui se seraient lapidés avec des fûts tronqués et des chapiteaux sans sculptures. Les célèbres métopes sont au musée de Palerme, et seul le souvenir d'immenses richesses détruites se mêle dans ces ruines à la plainte du vent.

Quelques aquarelles de M. Hulot rendent en notes très simples cette désolation. Puis de vastes plans délimitent le champ des fouilles, d'après les travaux de MM. Benndorf, Koldewey, Puchstein, Salinas, auxquels se sont ajoutées les recherches personnelles de l'artiste; plans de l'état actuel, d'ensemble et de détails, très minutieux pour l'Acropole et les temples; plans aussi de reconstitution partielle ou même totale. Jusqu'à quel point, dans ces ingénieux travaux, la fantaisie érudite s'est-elle substituée à la science? il est difficile de le préciser. L'essentiel est, pour l'instant, que nous ayons affaire à une interprétation plausible des vestiges antiques, où les

chercheurs à venir corrigeront et compléteront sans doute, mais trouveront, l'idée directrice. Quant aux aquarelles de restauration, elles sont extraordinaires de science, de sûreté, de foi audacieuse aux assertions de l'archéologie ; c'est toute une illustration du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* qui défile sous nos regards. Plus encore que la restauration de la face Sud, celle de la face Est, qui nous donne le profil des murailles de l'Acropole, avec le phare, les temples et les maisons blotties à leurs pieds, les galères et les barques à voiles abritées contre la côte, plaira par le pittoresque dont elle est animée ; et l'on étudiera avec profit la très belle restauration du temple C, où les métopes ont retrouvé leur place et leur distribution logique.

M. Hulot a joint à son envoi, selon l'usage excellent des jeunes architectes de notre Académie à Rome, un choix de notes moins austères prises au cours de ses voyages en Italie, lavis prestes et finement colorés, où les mosaïques siciliennes se mêlent aux paysages du Pincio et de la villa d'Este. M. Eustache, prix de Rome de 1891, s'est rappelé à notre souvenir par des aquarelles de Venise. M. Fougerousse a réuni des relevés d'architecture et des vues de Sienne dont il exagère un peu l'harmonie rougeâtre. Un autre jeune architecte, M. Louis-Hippolyte Boileau, montre les plus heureux dons de peintre. Il a mis à profit la bourse de voyage qui lui était attribuée sur la fondation Stillman, pour rapporter les plus exactes et charmantes études que l'on puisse imaginer de Bruxelles, de Bruges, d'Audenarde et du Morbihan, où l'église et les halles si curieuses du Faouet lui ont inspiré des relevés qui sont de véritables tableaux.

Mais, parmi ces images évocatrices d'un glorieux passé, il n'en est pas qui égalent en fidélité certaines copies de fresques destinées à grossir le trésor des archives du Ministère des Beaux-Arts. M. Yperman est passé maître en la matière, et jamais, même l'an dernier, où il réunissait les plus attrayantes études d'après les peintures de Signorelli à Orvieto et de Benozzo Gozzoli à Pise, il n'avait atteint la perfection dont a resplendi, cette année, sa grande aquarelle avignonnaise. C'est un relevé, en grandeur d'exécution, d'une fresque de la tour Saint-Jean, au palais des Papes, qui représente, dans le style de Simone di Martino ou plutôt de ses élèves immédiats, un entretien du Christ avec les Apôtres. Rien n'y manque, ni la vivacité ou l'usure du coloris, ni la scrupuleuse imitation du moindre trait, ni les dégâts et les zébrures qui laissent par places apparaître l'enduit ; c'est la fresque transportée sous nos yeux avec

toute son âme, que jamais une photographie en couleurs, fût-elle impeccable, ne saurait nous donner. Le peintre capable d'une pareille transcription était assurément l'homme le mieux désigné pour surveiller et diriger les travaux de dégagement et de restauration des anciens décors du palais des Papes ; nous y pouvons attendre les plus heureux effets du zèle et de l'ingéniosité de M. Yperman.

Notre pauvre ami Marcel Rouillard, que la mort vient de nous enlever, appartenait aussi à la vaillante petite troupe toute dévouée à la conservation de nos monuments historiques. Parmi les nombreuses copies qu'il a exécutées, celles des fresques du cloître d'Abondance, en Savoie, forment l'un des principaux appoints à l'histoire de la peinture française vers la fin du moyen âge. Son dernier travail, au Salon de 1907, d'assez faible importance en somme, — mais rien ne doit être négligé de nos vieilles peintures murales, — représentait une *Histoire de sainte Barbe* que l'on peut voir au bas-côté Sud de l'église paroissiale de Wissous, en Seine-et-Oise. — M. Charles Chauvet n'a pas été moins fidèle dans une copie fort intéressante des décors du château de Saluce en Piémont.

Les inquiétudes que suscitait peut-être en des âmes trop scrupuleuses l'archéologie affirmative de M. Hulot ne pouvaient que se calmer devant une entreprise non moins vaste, mais fondée sur des documents nombreux et certains : le *Projet de restauration des châteaux de Meudon*, château de Louvois, de 1690, et château du Grand Dauphin, de 1710, par M. Paul Lebret. Ici l'investigation patiente s'exerçait à coup sûr ; les plans anciens, les gravures de Rigault, si précises et charmantes à la fois, venaient s'adapter aux vestiges subsistants des princières demeures. Il y a dans le consciencieux travail de M. Lebret les éléments d'une riche et complète monographie qui nous sera donnée un jour.

Que dire maintenant des œuvres modernes ? Ou bien c'est l'écœurante banalité des projets de concours — et c'étaient, à ce Salon, tous les laissés pour compte du concours de La Haye, Palais de la Paix dont le meilleur copiait tout bonnement le Petit Palais des Champs-Élysées ; et c'étaient encore les compositions de M. Tauzin pour un Collège de France et pour une Manufacture de tapisseries ; un inventeur sans commande n'a-t-il même pas eu l'idée prodigieuse d'édifier un *Palais à Minerve* ! — hélas, chaste souveraine de l'Acropole, que diriez-vous de cette bâtisse industrielle ? — ou bien ce sont des modèles nouveaux d'habitations, et les plus

dangereux de tous, puisqu'ils se proposent un but certain, qui est de transformer, c'est-à-dire de déshonorer Paris. Depuis la première aube du XX^e^ siècle, nos architectes se sont acharnés à cette œuvre scélérate, et n'y ont que trop réussi. Ce n'est pas le moment ni le lieu de nous répandre en lamentations stériles sur l'irrémédiable dévastation de quelques-uns des plus beaux décors du monde. Mais nous accepterions avec amusement, peut-être même avec éloges, certains détails des immeubles de M. Richard Bouwens van der Boyen, s'ils n'avaient pas été édifiés dans cette partie du quai d'Orsay qui touche presque au pont de la Concorde, et domine, par-dessus la Seine, la plus belle place qu'un architecte ait jamais conçue. Très confortables, je n'en doute pas, et parfaits dans une avenue de New-York, on se demande ce que ces édifices viennent



FRESQUE DU PALAIS DES PAPES D'AVIGNON, AQUARELLE PAR M. L.-J. YPERMAN

(Salon de la Société des Artistes français.)

faire ici, sinon détruire une harmonie nécessaire, et déclarer la guerre aux principes d'art les plus saints. Revêtements de brique et de faïence vernissée, bow-windows, clocheton aigu, champignon de pierre qui semble fait pour la lanterne d'un phare, et d'où l'on attend des projections électriques, jardins suspendus, façade rentrante dont le milieu seul demeure vide, portes masquées par une avancée de muraille, en sorte que l'on cherche vainement l'accès de ce logis énorme : toutes les fantaisies, toutes les trouvailles même d'une intelligence trop curieuse et inventive, ne sont plus ici que des contresens.

Plus volontiers je m'arrêtais, au Salon de la Société Nationale, devant les projets visionnaires que M. Garas intitulait *Mes temples: à la Musique, à l'Industrie, à la Vie, à la Mort, à la Pensée* : Babels mystérieuses, aux coupoles arrondies ou élancées dans les airs, et que l'on imagine dans quelque pays de Mormons, plutôt qu'en terre

latine; peut-être allais-je m'y plaire, si je n'avais rencontré une notice explicative où l'auteur se compare modestement lui-même à Beethoven, et son œuvre à la Neuvième Symphonie; hélas!

Il serait oiseux de renouveler, à propos de la sculpture aux deux Salons, des doléances qui sembleraient de mauvais goût. Parmi les honnêtes gens qui gémissent volontiers sur la décadence de notre peinture, — il est vrai que la salle Caillebotte, au Luxembourg, sert de prétexte ordinaire à ces récriminations, — l'accord est presque unanime pour louer notre grande école de sculpture, dont on va jusqu'à comparer la production à l'essor de la Renaissance italienne. Il est très vrai qu'à aucune époque de l'art français, sauf peut-être au temps de Louis XIV, le carrare ne fut à tel point prodigué; Paris et la province se hérissent de statues; et si l'on manque de morts notables, on commence à recourir aux vivants : un de nos plus illustres compositeurs de musique n'aura-t-il point, l'an prochain, le plaisir d'inaugurer sa propre effigie en place publique de Dieppe? Cette activité fiévreuse peut donner le change sur le talent, et satisfaire les opinions toutes faites. Au Salon des Artistes français, les visiteurs, heureux de se reposer parmi les marbres et la verdure, disposés, il faut le reconnaître, avec un goût parfait, ne pouvaient guère s'apercevoir que ce peuple de blanches statues, où erraient les regards, insultait, par des gestes prémédités et faux, à tout le passé vivant de la France, aux plus saints désirs de vérité, de beauté, d'amour, qui ont fait son âme et son art. Pourquoi se dévêtir, si les nobles lignes de la nudité ne servent qu'à un jeu mensonger de gestes de théâtre, repris de siècle en siècle par les figurants monotones des mêmes joies et des mêmes douleurs? Un Donatello, un Michel-Ange, passionnés de l'art antique, ne l'étaient pas moins de la vie, et leur pensée ardente, qui retrouvait par divination des règles oubliées, s'exprimait en gestes non appris, dont la sincérité nous enthousiasme encore.

Un seul de nos sculpteurs, le maître toujours discuté, encensé, incompris parfois de ses plus fanatiques admirateurs, le chef d'une école plus aisément portée à imiter ses erreurs que son génie, M. Rodin, a toujours méprisé les conventions d'atelier et la mimique monotone des modèles. Il ne craint pas de penser devant nous, de nous donner le premier jet de sa pensée, avec toutes ses audaces et ses incertitudes. Je ne connais guère d'œuvres achevées qui soient saisissantes comme sa grande figure de plâtre, l'*Homme qui marche*,

telle que nous l'avons vue, ou revue plutôt (car elle a fait partie de l'atelier du maître à l'Exposition de 1900), sous la lumière que lui versait de très haut la coupole vitrée, au centre de la rotonde de l'avenue d'Antin. Nous étions tout à l'heure à Sélinonte ; ne la croi-



HOMME QUI MARCHE, PLATRE PAR M. A. RODIN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

rait-on pas sortie du sol grec, cette blanche figure, décapitée, sans bras, et comme ravagée par les coups de pioche des barbares qui l'auraient jetée bas de son socle ! De quelle Sélinonte, ou plutôt de quelle Olympie nous revient-elle, avec cette majesté divine ? Elle nous vient simplement du musée du Luxembourg, et c'est le corps

du *Saint Jean-Baptiste* de bronze ; il s'arrête un moment dans l'élan de la marche, et ses deux pieds s'appuient fortement au sol. On a critiqué ces pieds qui se posent à la fois, contrairement aux lois de la marche ; mais l'Hercule de Sélinonte, qui est un rustre caricatural auprès de cette figure grandiose, est ainsi campé ; et l'Apollon de Delphes et celui de Piombino également. Le *Saint Jean* du Luxembourg est une statue grecque interprétée par un Florentin de la Renaissance ; cela n'a pas suffi au sculpteur, toujours plus amoureux des immortels modèles antiques ; il a donc repris, en dimensions presque doubles, tout l'essentiel de sa statue, ce qui est la vie des muscles et la force en mouvement, et, du premier jet, il l'a fixé dans le plâtre. C'est son hommage aux divinités grecques, et sa prière à l'Acropole. Ah ! ce grand païen, comme on l'aime, quand il ne cherche d'être ni voluptueux, ni pervers, mais seulement un créateur de vivante harmonie !

Autour de ce chef-d'œuvre, la Société Nationale, privée d'espace, avait entassé péniblement et sans ordre des figures parfois belles et attachantes. Trois bustes de jeunes femmes, par M. Rodin, en voie d'achèvement, semblaient naître à l'intelligence, à la tendresse, à l'élégance hors de leur gangue de marbre diaphane, et le même sentiment délicat et passionné se reflétait, avec des nuances diverses, aux bustes féminins de M^me^ Charlotte Besnard, de MM. Dampt, Agathon Léonard, Lagare, Voulot.

M. Despiau a eu des débuts fort heureux. Son buste de *Petite fille des Landes*, dont le plâtre appartient à l'État, nous est revenu sous les espèces d'un marbre un peu trop caressé peut-être ; mais un second buste en plâtre, celui de *Paulette*, nous a plu infiniment par tout l'ingénu et le spontané qui le rapprochent de certaines œuvres égyptiennes, et surtout italiennes ; je le comparerais volontiers à un petit saint Jean de Donatello, dont il a les yeux graves et la charmante bouche. Du même artiste, une figure de femme lisant, accoudée à un massif de pierre ; c'est le fragment d'un *Monument à Victor Duruy*. On imagine bien ce décor au milieu de fleurs qui en animeront la simplicité un peu froide.

La pierre revient heureusement à la mode, la pierre blonde, au grain si délicat, si bien faite pour la sculpture paisible et décorative. M. Halou s'en est servi avec raison pour sa *Naïade*, et M. Michel Cazin aurait dû la préférer au marbre, qui glace les formes rondes de sa gracieuse *Sakountala*. M. Bartholomé a trouvé une pierre merveilleuse, sorte de granit un peu rosé, pour sa

Femme sortant du bain, qui rappelle, par l'attitude et le modelé simplifié, la *Jeune fille se coiffant* du Salon de 1906, mais avec un



BUSTE DE PAULETTE, PLATRE PAR M. C.-A. DESPIAU

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

charme plus profond peut-être dans la ligne admirable du dos et dans le fin profil au sourire éginétique.

Comment ne pas songer aux pures figures du *Monument aux morts* de M. Bartholomé devant la bizarre invention de M. de Saint-Marceaux, erreur incompréhensible du talent le mieux ordonné?

Sur le chemin de la vie, c'est une pauvre femme nue, aveugle, qui s'avance à tâtons, et trébuche, les bras tendus hors d'un linceul qui pèse à ses épaules comme une chape de plomb. Qu'est-ce que cela peut bien signifier ?

Çà et là, des figurines animées à demi du souffle de Rodin semblaient se fondre dans le marbre. Celles de M. Dejean, vêtues, et saisies dans le mouvement de la danse ou dans la familiarité de la



FEMME SORTANT DU BAIN, STATUE EN PIERRE
PAR M. A. BARTHOLOMÉ
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

parole, avaient un rien d'archaïsme qui évoquait les images peintes de M. Guérin. Celles de M. Desbois étaient tordues et tourmentées à l'excès. M. Maillols-Laspeyres avait fait traduire en grès un charmant bas-relief de fillette souffrante, pareille, sous sa chemise d'émail blanc, à un petit ange de quelque lointain Della Robbia. M. Pierre Roche, si ingénieux à renouveler ses savantes recherches, exposait des statuettes de marbre, d'albâtre, de plomb, parmi lesquelles un joli projet de *Cadran solaire*. La cire perdue de M. Rembrandt Bugatti, *Dix minutes de repos*, révélait en ce très jeune artiste un maître animalier de bel avenir; et Mlle Jane Poupelet, avec son

paysan conduisant une vache, son ânon et ses délicieux petits chats, se montrait disciple excellente des spirituels bronziers du Japon.

Au Salon des Artistes français, l'influence de M. Rodin, reconnaissable encore aux charmants bustes féminins de MM. Vermare et Weigèle, s'effaçait devant la discipline de l'École et le symbolisme de commande. Cependant, parmi les jeunes sculpteurs, on pouvait distinguer plus d'une tentative d'émancipation, inspirée, sinon toujours justifiée, par l'exemple de deux maîtres récemment disparus,



LABOUREUR AU REPOS, STATUE EN PLATRE PAR M. H. BOUCHARD

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

Constantin Meunier et Dalou. Classées ensemble, peut-être ces œuvres encore incertaines et hasardeuses prendraient-elles l'importance d'une manifestation. M. Henri Bouchard, prix de Rome de 1901, ne veut être jusqu'à présent qu'un successeur du grand artiste belge; le haut-relief de sa *Carrière*, groupe lugubre de deux mineurs portant sur leurs épaules le cadavre que vient de faire un coup de grisou, réapparaissait plus lugubre encore, et de vision obsédante, dans sa traduction en marbre gris. Le plâtre du *Laboureur au repos* est une belle chose, malgré cette obstination dans la tristesse; le catalogue nous apprend qu'il est destiné à une « Tribune en plein

air » ; est-ce que M. Bouchard voudrait faire du socialisme en sculpture? Puissent les grandes « machines » peintes de son camarade M. Laparra lui en démontrer le danger!

L'*Effort*, de M. Jean Tarrit, représente des charretiers faisant reculer un cheval qui se cabre ; figures en haut-relief d'une simplification très juste et d'un beau modelé, mais trop voisines vraiment de l'art de Meunier. M. Tarrit croit-il que la sculpture populaire, à ce point fidèle dans l'expression des spectacles quotidiens, puisse intéresser le peuple et lui plaire ? Il lui manque, à cette sculpture (ainsi qu'aux statues de M. Cordonnier, un *Semeur*, et de M. Cardona, un *Bêcheur* très énergique) l'élément indispensable de beauté, le style qui fait l'œuvre d'art. Ce style, M. Nivet l'a cherché dans la pureté des lignes de sa *Fileuse*, mais est-ce que le mérite premier n'en revient pas à Millet ? M. Laliberté a su mettre aussi un joli rythme dans sa figure de *Paysanne* portant un seau plein d'eau. La *Gentille Ménagère* de M. Derré descend quelques marches pour aller vers nous, ce qui lui permet une attitude heureuse, avec son panier plein de fruits ; pourtant sa robe est simplifiée à l'excès, et le corps et les traits du visage paraissent fâcheusement alourdis.

La *Chanson de la vie*, de M. Alliot, a obtenu le succès que méritait son aimable ingénuité : parents, grands-parents et enfants lisent au même livre les paroles qu'ils chantent ensemble, mais avec des intonations différentes. Il y avait là un sentimentalisme facile auquel le sculpteur ne devait guère échapper, et sa chanson pourrait bien n'être qu'une romance. Les *Jeunes aveugles* de M. Hippolyte Lefebvre, au Salon de 1902, avaient ce même arrangement, mais avec plus d'intelligence et de grâce. Cette année-ci, nous avons revu, de M. Lefebvre, son charmant *Hiver*, traduit en un marbre bien blanc, mais dont le plein air salira trop vite la pure neige, je le crains ; quant au plâtre de son *Chanteur mondain*, en frac et les yeux au ciel, il faut qu'il se résigne, malgré le tour de force de sculpture, à descendre aux dimensions réduites de la statuette, et ce sera une petite chose délicieuse. M. Tisné, sans être tout à fait un débutant, nous apporte les plus charmantes promesses dans la gerbe de fleurs que tient sa jeune fille, si parisienne, si aérienne ; *Tout en fleurs*, le titre est bien trouvé.

Voilà mieux que des espérances, auprès des œuvres exécutées selon la formule de l'École. A quoi bon les décrire ? nous les connaissons par avance. C'est la mythologie banale du *Rapt* de M. Suchetet, et le symbolisme défraîchi de groupes mélancoliques : le *Soir*

de la vie, le *Pèlerin de la vie*. Le vieillard douloureux que M. Seysses a entouré du vol des illusions perdues médite sur la vanité de l'art : une palette, des pinceaux, un maillet, un ébauchoir gisent à terre ; et lui, dépouillé de tout, même de ses vêtements, assis cependant sur un coussin, ramène à ses genoux un pan de draperie classique, tandis que les jeunes illusions s'enfuient, avec des fleurs, avec une lyre, toute la lyre... L'éducation du Prix de Rome s'exprime dans l'accablement bien rythmé du modèle de M. Roussel, pèlerin désabusé auquel restent pour seul viatique son bâton et sa gourde ; derrière lui, parmi les branches de chêne et de laurier, parmi les lis et les roses, on entrevoit les joies qui sont mortes, les sourires et les baisers. L'*Éternel rémouleur* de M. Perrin n'est guère plus réconfortant : c'est le Temps qui aiguise sa faux sur le globe du monde ! Du moins une matière plus rare, le grès émaillé, donnait un attrait original aux *Mensonges* de M. Alaphilippe : grande figure de femme drapée, encapuchonnée, qui porte un chapelet de masques suspendu à sa ceinture.



TOUT EN FLEURS, STATUE EN PLATRE
PAR M. J.-L. TISNÉ
(Salon de la Société des Artistes français.)

M. Gasq a équilibré, avec beaucoup de sagesse et d'habileté, tous les poncifs classiques autour d'une colonne tronquée. C'est le modèle d'une fontaine destinée à Reims : la ville est représentée par une jeune femme aimable, qu'entourent une bacchante, un pâtre, des forgerons; et n'oublions pas le dieu du commerce, très gentiment couché à ses pieds. Des fontaines plus réjouissantes meublaient çà et là le grand jardin. Celle de M. Vallgren, malgré l'allure un peu provocante de sa nymphe jaillissant d'une touffe de roseaux, plaisait par les airs de tête de ses quatre vieux phoques libertins, d'un comique irrésistible. Plus gracieuse et fine, celle de M. Blondat nous avait ravis il y a trois ans par son joli rire enfantin; le marbre a donné son entière séduction à une œuvre non ambitieuse, de proportions parfaites, où tout mérite l'éloge; ces trois grenouilles et ces trois gamins qui se contemplent par-dessus le miroir d'une vasque remplie d'eau auront obtenu le vrai succès du Salon de sculpture. Les *Grenouilles qui demandent un roi* n'étaient pas moins plaisantes et spirituelles autour de la fontaine imaginée par M. Virion; et M. Gresland eût mieux fait de s'en tenir pour la sienne à un apologue aussi candide. L'*Enfant à la fontaine*, de M. Desruelles, est un gamin rieur qui met sa main de marbre sous le robinet de bronze : le jeu pourra ne point durer longtemps! Les *Danaïdes*, de M. Jean Hugues, formaient un groupe délicatement pondéré; mais avec quelle placidité ces gentilles comparses ne regardaient-elles pas l'eau vaine s'épancher de leurs urnes! On songeait, devant ce mythe admirable, à ce qu'aurait pu créer la puissance dramatique d'un Rodin.

La statuaire monumentale et historique avait, ainsi qu'il sied, la meilleure part des commandes officielles; c'était, auprès des juvéniles figures, un peu menues, de M. Blondat, destinées à commémorer le *Centenaire des Écoles d'Arts et Métiers*, à Châlons-sur-Marne, toute une série d'hommages à l'art ou à la littérature : un monument à *Fragonard*, avec beaucoup de roses, et trop peu de diable au corps; un, bien lourd, à *Bernardin de Saint-Pierre*, où l'on eût dit d'un Polyphème épiant Acis et Galatée; un autre, d'invention surprenante, pour exprimer au naturel la résurrection de Villiers de l'Isle-Adam. Quelle solennité froide et quelle étrange conception de l'allégorie dans le grand ouvrage de M. Ernest Dubois, le *Monument de Bossuet* destiné à la cathédrale de Meaux! Qu'est-ce que cet aigle, grand Dieu! qui plane sur un nuage aux pieds de l'évêque inspiré, tandis que le Dauphin, et M^lle^ de La Vallière, et Henriette d'Angleterre, et Turenne, assis ou debout, écoutent,

s'instruisent, méditent ou rêvent ! Coysevox, les Coustou, Pigalle, qu'auraient-ils fait à la place de M. Dubois, sinon de nous offrir quelque Éloquence sacrée, accompagnée de l'Histoire et de la Religion, autour du buste ou du médaillon de leur grand homme ? et cela ne vaudrait-il pas cent fois mieux ?

M. Antonin Mercié ne pèche pas moins contre le symbolisme



JEUNESSES, FONTAINE EN MARBRE PAR M. MAX BLONDAT

(Salon de la Société des Artistes français.)

lorsqu'il abat un autre aigle, l'aigle de l'Empire, entre les jambes d'un Napoléon sombre et découragé, à *Waterloo ;* mais ce n'est qu'une statuette, et nous n'irons point philosopher à propos de mille petites figures d'ivoire, de bronze, de marbre blanc ou teinté, figurines de femmes surtout, malicieuses, ingénues, minaudières, insupportables en somme, qui transformaient les extrémités du grand hall de sculpture à la ressemblance d'une boutique de boulevard.

Quant aux médailles et plaquettes, où tant d'esprit et de

conscience se résument chaque année, elles mériteraient sans doute d'être étudiées à loisir ; qu'il me suffise de citer les noms de MM. Alloy, Convers, Niclausse, Ovide Yencesse, de Mme Lancelot-Croce, enfin de M. Frédéric Vernon, le triomphateur de l'année, élève de M. Chaplain, mais surtout inspiré du symbolisme délicat et si féminin de M. Roty, dont les formules ingénieuses prêtent leur sourire aux entités les plus abstraites.

GRAVURE ET ART DÉCORATIF

Les hésitations, les inquiétudes qui ont pu entraver l'éclosion de grandes œuvres peintes ou sculptées n'ont plus de raison d'être s'il s'agit des arts mineurs ; la gravure, la joaillerie, la céramique, les arts qui ornent l'intimité de la vie deviennent, dans le désarroi du grand art, le refuge et la consolation des ambitions déçues, du goût et de la délicatesse obligés à se résumer en des objets que la main peut tenir. Là, du moins, les efforts de la récente génération d'artistes, mieux groupés, mieux dirigés, ont donné aux Expositions de ce printemps leur plus agréable parure.

Il serait malséant, même en l'absence de pages extraordinaires, de paraître négliger toute une classe de gravures qui ont tenu, au Salon des Artistes Français, cette année comme les précédentes, une place des plus honorables. Ce sont les gravures de reproduction, bois, lithographies, burins surtout, dont l'enseignement de l'École et le concours de Rome maintiennent très heureusement la faveur contre l'assaut toujours plus redoutable des procédés mécaniques. Peut-être, il est vrai, dans cette abondance de copies, y avait-il un manque de beaux et glorieux modèles ; est-ce que le goût public demeurerait fidèle à certaines peintures dont la déchéance, après un engouement inouï, a marqué l'une des plus singulières crises du commerce d'art ? Je n'ai pas compté moins de huit burins d'après Meissonier, parmi lesquels le *1814* de M. Coppier, d'une exécution remarquable.

La plupart de ces gravures appartiennent à des éditeurs anglais, ressource précieuse de nos artistes dans les périodes où se tarit le pactole des commandes officielles. C'est ainsi que M. Laguillermie s'est appliqué à reproduire en grandes dimensions une médiocre toile de M. Abbey, le *Couronnement d'Édouard III à Westminster*, et que M. Sulpis a interprété sans enthousiasme, semble-t-il, le *Moulin* de Burne-Jones. M. Léopold Flameng, plus heureux, a terminé



LA RUE BRISE-MICHE EN 1900

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. HERMANN-A. WEBSTER

(Société des Artistes français. — Salon de 1907.)

Croce, enfin de M. Frédéric Vernon, le triomphateur [illegible], élève de M. Chaplain, mais surtout inspiré du symbolisme [illegible] si féminin de M. Roty, dont les formules ingénieuses prêtent leur sourire aux entités les plus abstraites.

Les hésitations, les inquiétudes qui [illegible] entravent l'éclosion de grandes œuvres peintes ou sculptées n'ont plus de raison d'être s'il s'agit des arts mineurs : la gravure en peinture, la céramique, les arts qui ornent l'intimité de la vie, il viennent droit de l'arrière du grand art, le refuge et la consolation des ambitions déçues, du goût et de la délicatesse obligés de se restreindre en des objets que la main peut tenir. Là, du moins, les efforts de la récente génération d'artistes, mieux groupés, mieux [illegible] positions de ce printemps leur plus [illegible]

Il serait malséant, [illegible] d'absence de pages extraordinaires, de paraître négliger [illegible] Salon des Artistes Fran[illegible] cette année comme les précédentes, une place des plus honorables. Ce sont les gravures de reproduction, bois, lithographies, burins surtout, dont l'enseignement de l'École et le concours de Rome maintiennent très heureusement la tenue contre l'assaut toujours plus redoutable des procédés mécaniques. Peut-être, il est vrai, dans cette abondance de copies, y avait-il un manque de beaux et glorieux modèles : est-ce que le goût public demeurerait fidèle à certaines peintures dont la désuétude, après un engouement inouï, [illegible] les plus singulières crises ? Je n'ai pas compté moins de huit burins d'après Meissonier, parmi lesquels le *1814* de M. Coppier, d'une exécution remarquable.

La plupart de ces gravures appartiennent à des éditeurs anglais, ressource précieuse de nos artistes dans les périodes où [illegible] Le [illegible] que M. Léopold Flameng, dimensions [illegible] du modèle de M. Abbey, le *Couronnement d'Édouard III à Westmi[illegible]* avec un enthousiasme, semble-t-il, [illegible] de Burne-Jones. M. Léopold Flameng, plus heureux, a [illegible]


HOTEL
VINS
DECEMBRE
DUFAYEL
HOTEL
1906

l'admirable triptyque de Van der Goes pour la Chalcographie du Louvre, qui devra également à M. Deblois le *Bal à la cour de Henri III*, et à M. Manesse le *Grand Canal*, ce chef-d'œuvre de Canaletto. M. Mazelin a très convenablement gravé le *Christ à la paille* de Rubens, et M. Édouard Léon a revêtu de beaux noirs veloutés la *Suzanne* de Rembrandt que possède le musée de Munich. Aucun des plus récents interprètes de Corot ne nous fera oublier l'excellent Chauvel ; mais M. Frédéric Jacque est un disciple respectueux de Millet, et MM. Boulard et Gudin de Vallerin rendent à merveille les puissantes silhouettes d'arbres de M. Harpignies.

La lithographie, souple, colorée, intelligente, n'a besoin que d'être encouragée pour atteindre les succès du burin. Où trouver un procédé qui rende, mieux que n'a fait le crayon de M. Toupey, les gris si tendres, si intimes du *Portrait de la femme de Van Eyck*, conservé au musée de Bruges ? La *Gazette* a le plaisir d'offrir à ses lecteurs cette traduction de fidélité pénétrante, qui nous fait souhaiter de voir bientôt M. Toupey aux prises avec quelque ouvrage plus considérable de la primitive école flamande. La *Sorcière* de Frans Hals demeure très vivante et comique dans l'interprétation joyeusement brutale de M. Lhoste. M. Massot copie au Louvre le cordial *Portrait de Chardin*, et M. Louis Huvey sait nous raconter les secrets un peu monotones des nymphes rencontrées par Henner au coin de quelque mare où le ciel se reflète.

Mais l'estampe originale a un charme infiniment plus fort. Auprès de peintures soignées, retouchées, composées comme des harangues officielles ou des traités d'esthétique, elle est la conversation familière de l'artiste, l'expression brusque et de prime-saut du sentiment personnel. Est-ce que toute l'atmosphère indolente et la caresse lumineuse de Venise ne flottent pas sur les menus cuivres égratignés par la griffe de Whistler ? Ce Whistler, descendant lointain de Rembrandt et allié des Japonais, comme il a imposé son esprit et son tour de main à nos jeunes aquafortistes ! Mais ils nous paraissent plus sages peut-être, et moins curieux d'exotisme ; ils sont revenus du Japon ; ils aiment les beaux paysages dont l'architecture continue et fleurit les lignes harmonieuses, l'Italie, l'Espagne, la France. Les *Impressions d'Italie* de M. Chahine ont révélé une âme nouvelle en ce Parisien de mondanité si âpre et amère ; les collines solitaires de Monte Oliveto lui ont inspiré des poèmes graves et paisibles, dont le contraste réconforte après les visions fluides de Venise. Je goûte moins ses suites des *Fêtes foraines de Paris*, que la monotonie du sujet,

traité en illustration de livre, finit inévitablement par alourdir. M. Hermann Webster, dont la *Gazette* accueille avec une vive sympathie les débuts si distingués, est un élève américain de notre École des Beaux-Arts. Les douze eaux-fortes qu'il exposait au Salon des Artistes français ont plu par un métier libre et savant à la fois, où les souvenirs de Méryon s'ajoutaient aux subtiles leçons de Whistler. Les contrastes d'ombre chaude et de blonde lumière de sa *Porte de Tolède* sont admirablement rendus, et jamais encore les vieilles maisons de Rouen, dont la charpente fléchit et dont l'enduit s'égraille au long des rues que termine la cathédrale avec sa flèche aiguë en plein ciel, n'avaient rencontré un si fervent et ingénieux portraitiste. M. Chandles, Américain aussi, et, comme M. Webster, élève de M. Jean-Paul Laurens, revêt les mêmes sites d'une atmosphère moins fine et moins transparente. Un troisième membre de la petite colonie américaine réunie dans l'atelier Laurens, M. George Aid, dont j'aurais dû citer les jolies peintures, le *Bridge*, et surtout l'*Éventail*, nous a donné des impressions toutes whistlériennes, trop whistlériennes, de Venise. Toujours Whistler ! c'est à lui que songeaient miss Katharine Kimball, en parcourant la Bretagne ; et M. Edward Synge, à Venise encore, ou à Rome, dans la *Villa Borghèse* ; à lui que M. Stephen Haweis pourrait dédier ses petites compositions un peu mystérieuses et perverses, où Baudelaire garde sa part d'invention, à moins que ce ne soit Oscar Wilde ou Swinburne.

M. Frank Brangwyn a su apporter dans le maniement de l'eau-forte le même sentiment grandiose du décor, les mêmes puissants contrastes de la couleur qui donnent tant de prix à ses peintures. La sûreté, la décision de sa pointe sur les vastes planches de cuivre sont merveilleuses ; on sent combien passionnément il jouit de la profondeur liquide des ombres où il plonge les héros de ses drames, attelage douloureux et courbé des *Haleurs d'un bateau à Bruges*, *Vieilles femmes* en conciliabule, ouvriers au *Retour du travail*, et puis fantômes de choses qui disparaissent dans le passé, maisons, moulins à vent, vaisseaux de guerre en démolition, dont la carcasse monstrueuse prend déjà un air antédiluvien.

Dans les dimensions où M. Kœpping a cru devoir traiter la figure de femme qu'il intitulait *Fleur inconnue*, peut-être eût-il fallu, pour soutenir le plus habile des métiers, un style plus simple et plus impérieux. M. Storm van s'Gravesande, qui exposait d'intéressantes lithographies auprès de ses eaux-fortes, est toujours le poète des vagues, du vent et des fumées ; M. Henri Rivière ne se lasse point



HALEURS D'UN BATEAU A BRUGES, EAU-FORTE ORIGINALE DE M. FR. BRANGWYN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

de nous raconter sa Bretagne, et MM. Mac-Laughlan, Jacques Beurdeley, Eugène Béjot, qu'ils nous parlent de Londres, de Paris ou de Provins, s'expriment toujours dans la langue la plus claire et la mieux nuancée. M. Jeanniot n'assaisonne-t-il pas d'un peu trop de poivre sa spirituelle cuisine ? Le fin *Portrait de M. Roger Marx* a toutes les qualités des dessins si recherchés de M. Friant; mais si l'on veut l'intuition hardie, la fougue divinatrice, quel autre graveur pourra-t-on nommer que M. Anders Zorn? Les images de *Rodin* et d'*Anatole France*, qu'il exposait cette année, ont déjà disparu dans les cartons des amateurs, sont devenues introuvables.

L'eau-forte en couleurs occupait au Salon de la Société Nationale un espace inusité. C'est un procédé qui gagne toujours plus la faveur des marchands et sans doute aussi des acheteurs, sans être encore tout à fait sorti de la période des tâtonnements. Lutter avec la peinture lui serait funeste; mais quand elle se contente d'indiquer discrètement une nuance qui fuit et qu'elle garde son âpreté native sous les rehauts de la couleur, elle a un charme vraiment rare et précieux. M. Raffaëlli sait mieux que personne ce qu'il peut demander à l'eau-forte; il y condense tout l'esprit de ses tableaux. Banlieues neigeuses sous un ciel gris ou crépusculaire, fumées d'usines, chemineaux qui passent, baudets dans un champ, maisons lépreuses et arbres grêles, voilà son domaine. Auprès de lui, M. de Latenay, M. Houdard, M. Labrouche, M. Henri Jourdain, exposaient des paysages mélancoliques et harmonieux; les Bretonnes de M. Cottet, assises au bord des flots verts, dans leurs lourdes mantes noires, exprimaient la plus triste et pénétrante sauvagerie. M. Cottet use le plus simplement du monde des quelques couleurs aux teintes plates et assourdies dont il rehausse ses eaux-fortes; mais d'autres artistes ont porté le procédé jusqu'aux limites extrêmes où l'eau-forte pourrait se confondre avec le bois en couleurs, n'étaient un velouté, une chaleur de tons qui toujours la décèlent. M. Bernard Boutet de Monvel, qui tout à l'heure affectait dans sa peinture une sorte d'imagerie d'Épinal de goût plaisant et mondain, s'amuse à composer un Trianon hanté par des élégants de 1830 à chapeaux énormes et à jupes en cloches. M. Pierre Brissaud est passé maître en ces jeux d'archaïsme; il avait, au Salon des Indépendants, toute une série d'aquarelles hautes en couleur qui feront, une fois gravées, la plus intelligente illustration pour les petits romans de M. Francis Jammes. M. Maurice Taquoy lui ressemble à s'y méprendre; et M. Léon Cauvy, au Salon des Artistes français, continuait le même

esprit avec une insistance un peu fatigante. M. Raoul du Gardier, cependant, variait aimablement ses inventions, et s'évadait par ses gravures de la geôle mondaine où la peinture semblait l'emprisonner.

Quelques bonnes lithographies originales de M. Désiré Lucas, de M. Belleroche, de M. Hochard surtout, dont le dessin précis et la



ILLUSTRATION POUR « LES PHILIPPE » DE M. JULES RENARD
GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE PAR M. P.-E. COLIN
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

recherche de caractère rappellent par plus d'un point les dons de M. Renouard, faisaient escorte à des bois beaucoup plus nombreux. Le rénovateur de la gravure sur bois, M. Lepère, n'avait rien envoyé, mais son influence était partout. Les paysages ou les portraits de M^lle^ Dété, de M. Héroux, de M. Vibert, les illustrations en couleurs du *Roi des Aulnes*, de M. Bellery-Desfontaines, pour l'éditeur Pelletan, mériteraient assurément quelques lignes,

si des œuvres plus durables n'avaient retenu notre attention.

M. Paul Colin taille le bois comme firent, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, les bons imagiers des livres d'Heures et des romans gothiques, ou, trois cents ans plus tard, nos dessinateurs de vignettes. Il y porte une observation franche et saine qui se souvient de Millet peut-être et de Pissarro, mais conserve son goût de terroir. Ses illustrations pour *Les Philippe*, la savoureuse « bucolique » de M. Jules Renard, dont l'éditeur Pelletan prépare une édition de luxe, ont le fumet des soupes campagnardes et la grâce des fleurs qui bordent nos chemins. Les travaux des champs et de la ferme, le soin des bêtes, les semailles et la récolte, les épousailles et la danse, tout s'y traduit en joies peu apprêtées et en malices robustes, dans un cadre de petits paysages lumineux.

M. Jacques Beltrand paraît un raffiné auprès de ce rustique. Fils et frère de graveurs excellents, de qui l'on pouvait voir au Salon de la Société Nationale plusieurs eaux-fortes et des bois en couleurs, il met au service de la pure tradition française les plus subtiles ressources des artistes du Japon. Il avait réuni, auprès d'une admirable interprétation de Carrière, quelques-uns de ses bois pour une *Légende dorée des Grands Hommes*, dont une première exposition nous avait enchantés au Salon d'Automne de 1906. Je ne saurais trop le remercier d'avoir si aimablement consenti à donner à la *Gazette* l'un des plus achevés et des plus émouvants, le *Beethoven*. On en goûtera l'infinie douceur du modelé, qui semble de teintes aquarellées serties d'un trait de plume vigoureux; devinera-t-on le travail patient qui s'y dépense, et qu'il ne faut pas moins de quatre planches successives pour donner à ce camaïeu si simple en apparence toute son intensité d'expression? Le moment n'est point venu de décrire, image par image, un des chefs-d'œuvre encore inachevés de l'art idéaliste; mais comment ne pas accueillir d'une chaude louange cet art qui fraternise avec les livres grandioses d'un Carlyle et d'un Emerson, le sentiment profond et l'intelligence du passé qui animent et ressuscitent toutes ces figures, et proposent à nos méditations les plus sublimes exemples de l'humanité?

Au seuil des sections de gravure et d'art décoratif, une salle réunissait l'œuvre d'un artiste qui fut un précurseur, il y a cinquante ans, et qui n'a jamais cessé de prêcher d'exemple, toujours curieux d'inventions nouvelles, infatigablement jeune et créateur. L'histoire de M. Félix Bracquemond est la plus simple du monde, puisqu'elle



si des œuvres plus durables n'avaient retenu notre attention.

M. Paul Colin taille le bois comme firent, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, les bons imagiers des livres d'Heures et des romans gothiques, ou, trois cents ans plus tard, nos dessinateurs de vignettes. Il y porte une observation franche et saine qui se souvient de Millet peut-être et de Pissarro, mais conserve son goût de terroir. Ses illustrations pour *Les Philippe*, la savoureuse « bucolique » de M. Jules Renard, dont l'éditeur Pelletan prépare une édition de luxe, ont le fumet des soupes campagnardes et la grâce des fleurs qui bordent nos chemins. Les travaux des champs et de la ferme, le soin des bêtes, les semailles et la récolte, les épousailles et la danse, tout s'y traduit en joies peu apprêtées et en malices robustes, dans un cadre de petits paysages lumineux.

[illegible] un raffiné auprès de sa rustique. Fils et frère de graveurs excellents, de qui l'on pouvait voir au Salon de la Société Nationale plusieurs eaux-fortes et des bois en couleurs, [illegible] de la plus traditionnelle française les plus subtiles ressources des artistes du Japon. Il avait réuni, auprès d'une admirable interprétation de Carrière, quelques-uns de ses bois pour une [illegible] première exposition nous avait enchantés au Salon d'Automne de 1906. Je ne saurais [illegible] je donnerai à la *Gazette* l'un des plus achevés et des plus émouvants, le *Beethoven*. On en goûtera l'infinie douceur du modelé, qui semble de teintes aquarellées serties d'un trait de plume vigoureux; devinera-t-on le travail patient qui s'y dépense, et qu'il ne faut pas moins de quatre planches successives pour donner à ce camaïeu si simple en apparence toute son intensité d'expression? Le moment n'est point venu de décrire, image par image, un des chefs-d'œuvre encore inachevés de l'art idéaliste; mais comment ne pas accueillir d'une chaude [illegible] et d'un Emerson, le sentiment profond et l'intelligence du passé qui animent et ressuscitent toutes ces figures, et proposent à nos méditations les plus sublimes exemples de l'humanité?

Au seuil des sections de gravure et d'art décoratif, une salle réunissait l'œuvre d'un artiste qui fut un précurseur, il y a cinquante ans, et qui n'a jamais cessé de prêcher d'exemple, toujours curieux d'inventions nouvelles, infatigablement jeune et créateur. L'histoire de M. Félix Bracquemond est la plus simple du monde, puisqu'elle



BEETHOVEN

GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE
DE J. CQUES BELTRAND POUR
LA "LÉGE DE DORÉE
DES GRANDS HOMMES"
Se NATIONALE DES BEAUX-ARTS SALON 1907

se résume tout entière sur quatre murs, mais avec quelle force et quelle beauté ! Peintre, graveur, céramiste, émailleur, ciseleur, bro-



PORTRAIT DE M. FÉLIX BRACQUEMOND PAR LUI-MÊME, PASTEL (1853)

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

deur, sa fantaisie a goûté avidement tous les désirs ; toutes les figures mobiles et séduisantes des arts se sont penchées en souriant au miroir de sa vie. Peut-être cependant suffira-t-il à sa gloire d'avoir

été l'un des premiers graveurs de ce temps, que l'on devra citer auprès d'un Meryon, d'un Millet, d'un Whistler.

Lorsqu'il se représentait lui-même, âgé de vingt ans, dans le grand pastel qui appartient à Mme Mary Davis, de Londres, c'est en graveur déjà qu'il voulait nous apparaître, la fiole d'acide en main, avec l'attitude paisible et sûre des portraits de Holbein. « Holbein est mort depuis des siècles », écrivait, il y a plus d'un demi-siècle, Théophile Gautier, « sans cela on pourrait croire que le portrait de M. Bracquemond est de lui, tant ce dessin se découpe sur son fond d'or avec une patiente finesse et une vigoureuse étude de la nature ! Il faut une singulière puissance pour s'incarner à ce point dans l'originalité d'un autre. » (*Les Beaux-Arts en Europe*, 1856, t. II, p. 151). Assurément le patronage de Holbein a porté bonheur à M. Bracquemond. Lorsqu'il gravait amoureusement l'*Érasme* du Louvre, il ne rendait avec tant de perfection l'enseignement du maître de Bâle que pour nous enseigner lui-même à son tour. Il émane de ses moindres œuvres un accent de volonté et d'autorité. S'il traduit Rubens, Bonington, Turner, Ingres, Delacroix, Leys, Meissonier, Corot, Rousseau, Millet surtout et Gustave Moreau, il sait nous expliquer les moindres nuances de peintures si profondément diverses ; il en est même auxquelles il prête des richesses inattendues. Jamais l'eau-forte de reproduction ne donnera rien de plus achevé, avec l'*Érasme*, que le *Boissy d'Anglas*, d'après Delacroix, la *Rixe*, d'après Meissonier, le « *Labor* », d'après Millet, le *David*, d'après Gustave Moreau. Quant aux gravures originales, partout s'y révèle la sûreté d'œil et de main du réaliste le plus sincère. Ses études de basse-cour sont des merveilles, où la science de l'animalier s'égaie de la bonhomie du fabuliste. Y a-t-il rien de triomphant comme la crête du *Vieux coq*[1], dont la joie va éclater en fanfare dans la *Semaine russe* ? Et quelle verve intarissable dans les *Canards*, dont l'ironie prend la solennité du plus grand style ! On pense à Dürer devant ces taupes, ces lapins, ces sarcelles ; et voici que l'on quitte la basse-cour pour donner un coup d'œil en plein nuage : et c'est alors le superbe *Arc-en-ciel* qui fait rayonner son prisme au-dessus de verdures délicieusement humides, et ce sont les *Mouettes*, dont le vol gris et blanc si rapidement glisse au ras des écumes blanches et grises. Et que de trésors dans les illustrations de livres, de 1860 à 1870 ! Heureux temps, où l'éditeur Poulet-Malassis pouvait offrir à

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 521.

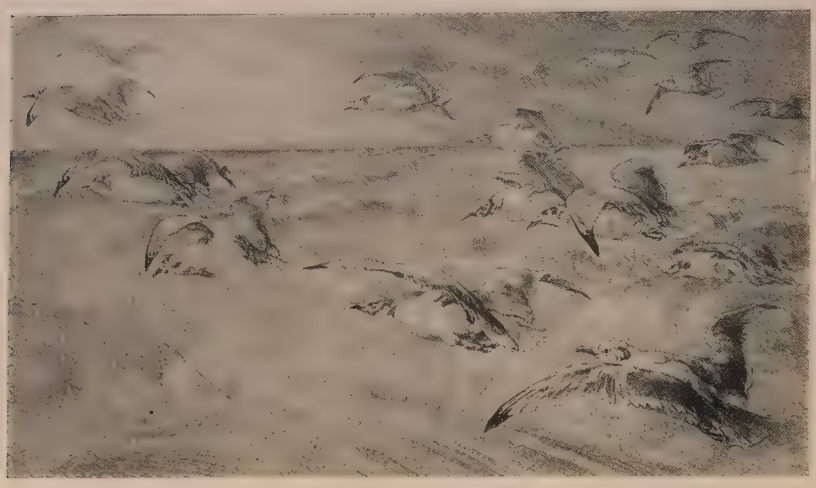


FAC-SIMILE D'UN PREMIER ÉTAT DE L'EAU-FORTE DE M. FÉLIX BRACQUEMOND
D'APRÈS L' « ÉRASME » DE HOLBEIN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

Leconte de Lisle et à Banville les frontispices de Louis Duveau, à Champfleury et à Monselet ceux de Bracquemond, moins romantiques, mais de si haut goût ! et comment oublier les portraits, grands et petits, d'Edmond de Goncourt jusqu'à Baudelaire, Gautier, Manet, Fantin-Latour, où l'amitié pénètre le caractère et révèle le génie !

L'œuvre de M. Félix Bracquemond décorateur a été appréciée ici même, à l'occasion des grands travaux exécutés pour M. le baron Vitta, avec des éloges qu'une répétition risquerait d'affaiblir[1]. Le plaisir fut vif de revoir quelques-uns de ces précieux objets où la somptuosité lumineuse de la matière se pare du dessin le plus pur, émaux cloisonnés translucides, lampes en cristal et vermeil, brode-



LES MOUETTES, EAU-FORTE ORIGINALE DE M. FÉLIX BRACQUEMOND
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

ries aux soies étincelantes. Dirons-nous que nous préférons peut-être encore les pièces plus modestes de céramique, les deux services de faïence, dont l'un, exécuté en 1875 pour la manufacture Haviland, est orné de paysages vaporeux, l'autre, plus ancien, de 1866, porte un décor de fleurs, d'insectes, de poissons et d'oiseaux, aux notes énergiques et sobres, nous rappelant qu'à cette même date l'art français découvrait le Japon ?

Les vitrines où chatoyaient les bijoux, les verreries, les grès émaillés se présentaient aux deux Salons, surtout au Salon de la Société Nationale, avec les plus ingénieux et harmonieux arrange-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 409 et suiv.

ments. Il se mêle une peine secrète à la joie de regarder ces objets si précieux que la simplicité même y devient un raffinement de plus :

Aime ce que jamais tu ne verras deux fois;

et ces bibelots charmants, nous ne les verrons plus, nous ne les toucherons jamais. Où l'objet usuel et familier, que l'on remplace s'il vient à manquer? où le meuble vraiment simple, dont la robustesse et la beauté de formes suppléent la rareté dangereuse de la matière? Les quelques meubles exposés, bibliothèques, lits, tables et buffets de salle à manger, malgré des inventions assez gracieuses, n'offraient à l'œil aucune sécurité. Cet « art nouveau », plus sage cependant en France que partout ailleurs, ne parvient pas à être un art, demeure fragile d'apparence et compliqué; il est grand temps de le tirer des curiosités où il s'amuse, pour le faire participer à notre vie de tous les jours.



BOITE A POUDRE
ÉMAIL PAR Mme LA PRINCESSE TÉNICHEFF
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

L'œuvre des joailliers ne nous a pas apporté de surprises. Les bijoux de théâtre de M. Lalique, au Salon des Artistes français, continuaient leur féerie prestigieuse. Un diadème était formé d'un vol de frêles noctuelles blanches, en nacre; un autre, de perles enlacées à un rameau d'olivier, en or et en émail. Le nouveau cependant, c'étaient de charmantes étoffes de satin crème, brodées de soie blanche et d'or, où montaient des touffes de marguerites des champs et de grands épis barbelés, où voletaient des papillons de nuit, où des paons blancs se posaient aux branches couvertes de neige des arbres dépouillés par l'hiver. M. Paul Brandt semble un disciple habile de M. Lalique. M. Lucien Gaillard combine un peu aventureusement l'ivoire et l'argent avec la dentelle pour fleurir un tour de cou, un devant de robe. A la Société Nationale, nous avons vu,

auprès des plaquettes et des bijoux de M. Nocq, les épingles, les peignes et les boucles où le vif sentiment de nature de M. Mangeant réussit à transfigurer les matières les plus humbles. M. Rivaud avait des bagues d'argent et d'or, des épingles, un médaillon, un vase dignes d'avoir été exhumés de quelque Herculanum. Sa facture souple et forte laisse au métal toute sa beauté, en l'associant discrètement aux perles et aux pierres.

M. Édouard Monod sait aussi exalter par la pureté des lignes la pureté de la matière, dans ses bols, ses broches et ses boucles



PORCELAINES ET PATE DE VERRE, PAR M. L. DAMMOUSE

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

d'argent et d'or ciselés. Parmi les bons ouvriers du cuivre, je citerai M. Gallerey, dont le dessous de plat à feuilles de chêne ajourées et le plat orné d'épis de blé étaient du meilleur travail. La princesse Ténicheff nous a révélé la plus active imagination d'artiste, unie à un métier admirable, dans les émaux champlevés dont elle revêt un coffret, un plat, un miroir, une reliure, une boîte à poudre; les tons délicieux des objets d'art byzantins s'y prêtent aux combinaisons les plus amusantes et imprévues.

Il y avait une magie plus ensorcelante dans la vitrine de M. Albert Dammouse. Les jeux de la lumière, en pénétrant ses pâtes de verre fragiles comme des calices de fleurs, les emplissent d'une harmonie musicale et suave. Des feuillages légers y transparaissent

dans l'azur délicat ou sombre; des poissons glissent parmi les algues d'un océan de rêve. La fantaisie des cristaux de Gallé se revêt ici d'une enveloppe plus précieuse encore; M. Dammouse est un poète, comme le fut notre cher Henri Cros. M. Decorchemont l'imite fort habilement, mais en précisant un peu trop des formes dont le premier charme est de rester fluides.

La céramique était représentée, au Salon des Artistes français, par l'abondante et très honorable exposition de notre Manufacture



POTERIE SABLEUSE DE GRAND FEU, PAR M. E. LENOBLE
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

de Sèvres, et par les grès aux couvertes épaisses et rudes de M. Decœur. A la Société Nationale, la tradition de Carriès, le maître incomparable, dont M. Georges Hoentschel, l'an dernier, a décidément éteint et fait détruire les fours, se continuait par d'intéressants grès flammés, très japonais, de M. de Vallombreuse. M. Delaherche, qui résume, en ce moment même, une carrière déjà longue et si féconde par le choix de pièces magnifiques réunies au Musée des Arts décoratifs, avait envoyé une douzaine de vases aux émaux éclatants et frais, dédoublés, semblait-il, par une correspondance fraternelle, dans la vitrine voisine de M. Moreau-Nélaton. Enfin M. Le-

noble, dont j'avoue que je ne goûte point certains grès à couverte grumelée et granulée, si réussis qu'ils puissent être, a eu l'idée heureuse de s'inspirer pour des plats, pour une bouteille, du simple décor linéaire des poteries archaïques de l'Asie Mineure et de la Grèce; en combinant ce décor avec un dessin plus moderne, il est arrivé à créer des œuvres d'art dont la beauté nous attire, parce que nous la sentons résistante et adaptée aux usages de la vie.

*
* *

Est-ce que vraiment ces pauvres pages trop rapides appellent une conclusion? Je ne le crois pas. La conclusion se lit entre les lignes, peut-être mieux entre celles qui ne furent pas écrites; et puis le Salon d'Automne, dans peu de mois, ne va-t-il pas nous obliger encore à des jugements précipités? Notre critique ne peut collaborer à l'histoire qu'avec un sourire timide, et il est bon qu'une légère ironie vienne tempérer ses enthousiasmes comme ses malédictions. Mais chérir tout ce qui est grand et sacré de notre terre et de nos morts, tout ce qui est jeune aussi, tout ce qui demande à vivre et monte vers le soleil, cela du moins ne souffre pas d'ironie, et les moindres œuvres où s'exprime, serait-ce en balbutiant, ce désir généreux de la vie, ont droit au plus sincère encouragement. L'art qui récite en croyant qu'il parle, qui gesticule en croyant qu'il agit, l'art des bons élèves et des vaniteux automates recevra toujours assez de flatteries et de commandes pour que nous puissions le négliger sans lui faire tort. Et s'il prétend nous confondre en affirmant qu'il est la tradition, hors de laquelle il n'y a qu'anarchie, nous répondrons qu'il se trompe. La tradition n'est pas l'habitude. La tradition, c'est l'image d'un pays, c'est la voix des grands morts qui se fait entendre aux jeunes âmes ardentes, c'est le dogme assurément, car il faut d'abord un enseignement et une foi, mais c'est aussi l'amour créateur; c'est la bénédiction qui féconde l'heureux mariage du sentiment et de la nature.

ANDRÉ PÉRATÉ



DESSIN PAR M. F. BRACQUEMOND

LES ARTISTES LYONNAIS

(PREMIER ARTICLE)



BAS-RELIEF DU XIV^e SIECLE
(Soubassement de la façade de la cathédrale de Lyon [1].)

Rien ne nous renseigne sur le foyer d'art que possédait Lyon au XI^e siècle lorsque fut reconstruite l'église de l'abbaye Saint-Martin d'Ainay; et l'on n'a qu'une notion confuse de ce qu'était ce foyer en plein XIII^e siècle. Les œuvres nécessaires pour étudier les caractéristiques des artistes régionaux de cette époque n'existent plus depuis longtemps.

Les statues de la cathédrale ont été détruites ou mutilées en 1562; et les six personnages bibliques échappés en partie au massacre, et toujours debout au midi, nous apprennent seulement que leurs auteurs savaient construire et draper aussi bien que leurs confrères de Chartres, de Paris et d'Amiens. Quant aux têtes nettement individuelles des consoles du triforium et de la galerie supérieure de la grande nef, quant aux compositions, la plupart si vivantes, des vitraux du chœur, on n'en peut faire état parce qu'il serait imprudent de les considérer comme des ouvrages lyonnais.

Pour la même raison, force est de négliger les vestiges du XIV^e siècle encore visibles sur la façade : motifs ornant les dessous des consoles et petits bas-reliefs des soubassements. Regrettons-le.

1. Les clichés qui illustrent cet article sont empruntés à la *Monographie de la cathédrale de Lyon* de M. L. Bégule.

Parmi les premiers, quatre au moins s'imposent au souvenir par leur naturel, leur parfum de vérité : ceux où deux amants devisent avec tendresse, phase initiale de quelque Moralité, celui qui reproduit une anecdote du populaire *Lai d'Aristote* et celui qui remémore la *Légende de la Licorne*. Enfin, parmi les seconds, nombreuses sont les images que leurs traits exquisement significatifs, leur saveur de chose vue et leur aspect de croquis rendent inoubliables. Mais comment oser attribuer ces bas-reliefs à des imagiers lyonnais?



BAS-RELIEF DU XIV[e] SIÈCLE 1

(Dessous de console, à la façade de la cathédrale de Lyon.)

Plusieurs de leurs monstres grotesques se retrouvent, presque exacts comme des calques, sur les portails de la Calende et des Libraires à Rouen. Les images de ces derniers se distinguent, il est vrai, par une exécution plus fine, mais cela ne résout pas la difficulté : les motifs de Lyon sont peut-être assez antérieurs à ceux de Rouen pour qu'entre ces travaux les exécutants aient pu s'affiner; et, dans le cas où des mains différentes auraient animé la pierre dans les deux cathédrales, il reste fort probable qu'elles venaient d'un même atelier. Artistes et artisans voyageaient beaucoup alors, allant de ville en ville au hasard des travaux[1]. Comment savoir si ce sont

1. C'est ainsi que des batteurs de laiton (potiers d'airain) venus de Dinant

des Normands qui vinrent sur les bords du Rhône ou des Lyonnais sur les rives de la Seine? Et connaîtrons-nous jamais l'origine des imagiers de Notre-Dame des Marais à Villefranche-sur-Saône, de Saint-Maurice à Vienne, des dalles tumulaires du musée épigraphique de Lyon?

Quant aux peintures contemporaines des travaux de la cathédrale Saint-Jean, on en chercherait vainement dans la région. Assurément quelques-unes de celles dont les traces sont encore visibles dans le Forez et le Velay peuvent être des ouvrages lyonnais, sur-



BAS-RELIEF DU XIV^{e} SIÈCLE

(Dessous de console, à la façade de la cathédrale de Lyon.)

tout la décoration de Sainte-Croix-en-Jarez qui représente les funérailles d'un archidiacre de Lyon, Thibaud de Vassalieu; en tout cas, leur archaïsme, encore bien barbare, ne diffère point de celui des provinces avoisinantes. Malgré l'intense production artistique des terroirs ouverts à l'influence clunisienne pendant la période romane, on a tout lieu de croire qu'il se fit de multiples et diverses peintures sur la terre lugdunienne, au moins depuis le moment où cette province fut réunie au royaume de France.

s'arrêtèrent à Lyon vers la fin du XIII^{e} siècle. Ils y demeurèrent même assez longtemps pour enseigner leur art à des artisans locaux, lesquels ne tardèrent pas à leur faire grand honneur.

On comptait 38 peintres établis à Lyon dans la seconde moitié du XIVe siècle, et si, comme partout, ils se livraient à des labeurs d'ouvriers, tels que peinture d'écussons armoriés, d'étendards, de bannières, etc., la plupart devaient également composer des sujets. Quelques noms sont connus grâce aux archives, et aussi de maigres détails. Jean Canet fut maître peintre de la cathédrale entre 1350 et 1365 environ. Un de ses confrères en cette charge, peut-être son successeur, Pierre de Sargues ou de Salgue exécuta, en 1389, une partie de la décoration établie pour recevoir Charles VI. L'oncle de ce roi, le duc de Berry, s'attacha Jean Cellarier. Le dauphin, le futur Charles VII, employa Huguenin Gonin. En outre, à côté de ces peintres, vivaient une douzaine d' « ymageurs » (sculpteurs), une dizaine d'enlumineurs, plus de vingt verriers et cinquante « douriers » ou « doriers » (orfèvres). Et, tandis que se multipliaient les artistes formés par les maîtres locaux, le nombre s'accroissait de ceux venus du dehors.

Pour le XVe siècle, on relève, dans les comptes de la ville, les délibérations du chapitre de l'Église de Lyon et les rôles des tailles, les noms de 178 peintres et enlumineurs, de 60 sculpteurs et graveurs, de 50 verriers, de 160 orfèvres. Beaucoup de ces artistes appartiennent à différentes provinces, quelques-uns à des pays étrangers; un Écossais, Jehan Hortart, dit Janin, devient maître peintre de Saint-Jean en 1412 et en teinte le chœur huit ans plus tard. Ce que l'on sait sur les autres peintres se borne à peu de chose. Plusieurs d'entre eux sont chargés des décorations nécessitées par les fêtes officielles. Jehan Prévost, après avoir participé aux travaux de l'entrée de Louis XI, est, à la première réception de Charles VIII, le collaborateur de Jehan Perréal, alors à Lyon, et du maître d'œuvre Clément Trie. Perréal dessine le lion symbolique destiné à saluer le monarque au bas du rocher de Pierre Scize et, pour l'église Saint-Eloy, un *Saint Michel terrassant Lucifer*. A la seconde entrée de Charles VIII, qu'accompagnait cette fois Anne de Bretagne, il fournit le modèle d'un « lyon d'or bien fait et bien tiré assis sur ses fesses et de ses deux pates devant tenant une belle coppe d'or à la façon ancienne[1]. » Ce lion est fondu par un orfèvre lyonnais, Jehan Lepère, et son gendre Nicolas Leclerc, lesquels réalisent, pour la

1. L'origine de Perréal reste inconnue. A cette entrée, il était assisté par Prévost et par le Tourangeau Bourdichon. Celui-ci séjourna plusieurs années à Lyon; c'est de cette ville, rappelons-le, qu'il donna quittance, le 14 mars 1508, du paiement des fameuses Heures qu'il illustra pour Anne de Bretagne.

même circonstance, une médaille commémorative, puis, à la seconde entrée d'Anne de Bretagne, une autre médaille qu'avaient modelée Nicolas et Jehan de Saint-Priest[1]. Tous ces détails ne sont pas à dédaigner, mais combien seraient plus précieuses quelques œuvres, voire secondaires!

Plusieurs noms d' « ymageurs » ont été sauvés de l'oubli : Jacques Morel, Barbet, Abram, Germain, Huguenin ou Hugonin. Ce dernier, un Navarrais, tailla les deux petites statues du pignon de la cathédrale[2]. D'Abram, de Germain, on sait seulement qu'ils eurent une période de production, le premier de 1418 à 1423, le second de 1420 à 1434. Barbet fit, vers 1475, pour une tour du château du Lude (Sarthe) ce très décoratif *Angelot* de cuivre repoussé que l'on a laissé prendre par les États-Unis[3].

Jacques Morel, peut-être descendant d'Étienne et de Perrin Morel, « ymageurs » établis à Lyon au siècle précédent, pratiquait aussi l'architecture, ce qui lui valut d'"être maître d'œuvre de Saint-Jean. Il en fut même le dernier maître général (1418 à 1425). A la fin de 1420, il commença le tombeau du cardinal de Saluces, magnifique ouvrage aux nombreuses statues. Puis, cette œuvre à peu près achevée, il se déplaça plusieurs fois et, après 1425, des travaux l'obligèrent à quitter la région lyonnaise. Il résidait à Montpellier quand, en 1448, le duc de Bourbon lui demanda de réaliser sa propre sépulture et celle de sa femme, Agnès de Bourgogne. Le contrat fut signé à Lyon le 24 juin de la même année et Morel se mit aussitôt à l'ouvrage[4].

De cette œuvre, il ne reste que les deux figures de gisants (église de Souvigny, Allier), encore sont-elles mutilées. Nos iconoclastes ont stupidement brisé les bras d'Agnès et les mains de Charles, ils leur ont fait à tous deux l'ablation du nez et des blessures au bas du visage. Néanmoins il est facile de constater que les têtes ont été taillées par un excellent interprète des formes, réalisateur large et possédant bien son métier. Les faces, sans être traitées en portraits, accusent une individualité. Les costumes ont le caractère monu-

1. Le Cabinet des médailles de Lyon conserve un exemplaire en or massif de la première de ces médailles et un exemplaire en argent massif de la seconde. L'une porte à l'avers l'effigie de Charles VIII et, au revers, celle d'Anne; l'autre l'effigie de Louis XII et celle de la même reine. Quoique coulées à la manière italienne, elles ont un caractère original.

2. Statues enlevées en 1867.

3. Moulage au Trocadéro.

4. L'original de ce contrat est aux Archives Nationales, P[1] 2916.

mental qui convient. La robe du duc forme des plis décoratifs, un peu trop arrangés dans la partie inférieure, mais agréablement souples. Faut-il voir en ces figures une œuvre lyonnaise au sens exact du mot? Peut-être, à cause de leur équilibre et de leur sincérité. En tout cas, elles se rattachent d'une manière originale aux meilleures œuvres du XIIIe siècle; elles sont également éloignées de la représentation brutale des Bourguignons et de l'arrangement stylisé des Tourangeaux. On peut les classer parmi les statues qui marquent le début de la sculpture moderne. La mort surprit Morel à Angers en 1459 alors qu'il travaillait au tombeau du roi René[1].

Les gisants de Souvigny et l'angelot naguère à Lude, tels sont les seuls vestiges de la statuaire lyonnaise des années 1400; tous ses spécimens disséminés dans les églises, les monuments civils et les châteaux de la région ont été mutilés ou anéantis. A la cathédrale, les figures du tombeau de Saluces et celles de la chapelle Saint-Louis furent mises en pièces par les Huguenots, avec les sculptures antérieures, lors du sac de 1562[2].

Sous Louis XII, une belle floraison d'art s'épanouit et Lyon devient une véritable Florence. Plusieurs artistes jouissent d'une renommée qui s'étend au delà de leur province, et ce que nous savons sur les autres arts régionaux d'alors nous rend plus amère la perte de leurs œuvres.

Le seul ouvrage propre à nous renseigner sur la peinture du début du XVIe siècle est un tableau de Claude Guinet : *Sainte Catherine avec cinq donateurs* (Musée de Lyon). Exécutée en 1507, cette peinture se ressent de la manière usitée dans le centre à l'époque précédente. Toutefois, bien que les réminiscences y abondent, elle n'est pas dénuée de toute originalité. La sainte se recommande par une attitude naturellement expressive qu'un pasticheur n'eût pas trouvée[3].

Sous François Ier, l'art local commence de décroître et ses représentants se laissent influencer par la manière italienne. Après Guinet, les peintres dont la situation fut importante sont : Jehan Ramel, Jehan Perrissin, les Chevrier (Mathieu et ses fils, Michel,

1. De ce tombeau il ne reste que d'insignifiants vestiges.

2. Ce qui restait aux tympans latéraux fut abîmé vers la fin du XVIIIe siècle par le chapitre même de Saint-Jean.

3. Guinet était également verrier, comme beaucoup de ses confrères. Il figure, avec le Jehan Prévost signalé plus haut, au nombre des fondateurs ou plutôt des réorganisateurs de la corporation des peintres, sculpteurs et verriers, dont les statuts furent signés par Charles VIII le 21 décembre 1496.

Hugues et Mathieu), Jehan Maignan, Bernard Salomon. Ramel prit part aux décorations des entrées de Louis XII, de François Ier et de la reine Claude. A la première, en 1507, il peignit des ornements d'or sur les « habillements de taffetas des personnages des Mystères[1] ». Rien n'est resté de Mathieu père, qui travailla pour le consulat de 1516 à 1548 et pour le roi en 1539 et en 1547. Rien de Maignan, auquel on demanda, lors de la réception de Henri II, les « portraictz » qui furent gravés sur les calices, patènes et burettes offerts par Lyon et la communauté à Notre-Dame-de-Lorette, et les décorations du bateau mis à la disposition du roi.

Salomon dit Petit-Bernard, dont l'origine demeure obscure (? vers 1508 - Lyon, vers 1561), était illustrateur autant que décorateur; il connaissait aussi l'architecture et possédait assez la perspective pour lui consacrer un traité. Il décora de fresques plusieurs maisons, dont celle du comte de Montriblond, présida aux travaux des fêtes officielles, entre autres à ceux de l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis, traça les cartons de tapisseries destinées à Saint-Paul, les modèles de différents meubles, peut-être de quelques étoffes, peignit au moins une miniature[2] et dessina, pour les belles éditions locales, force scènes à personnages et motifs d'ornements. De ses peintures, le temps n'a rien respecté; ses tapisseries n'existent plus, ses meubles, s'il en est encore, sont ignorés. Mais quelques-unes de ses illustrations ont échappé à la destruction. Les plus notables, celles des *Quadrins historiques de la Bible* (1553), des *Figures du Nouveau Testament* (1553) de la *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557) et des *Hymnes du Temps* (1560), nous prouvent que si Petit-Bernard ne manquait pas de personnalité, il obéissait, lui aussi, au goût du jour. Ses groupements, un peu trop théâtraux, sont heureusement animés, son trait verveux a souvent de l'élégance. Plus remarquable encore, son ornementation, bien comprise pour le décor du livre, fit une vive impression autour de lui. Ses travaux contribuèrent fortement à transformer l'illustration du livre[3].

Dans les arts décoratifs on relève d'assez nettes influences italiennes. Il y a, d'ailleurs, maints artistes italiens à Lyon depuis que

1. Il travailla à Lyon de 1499 à 1538.

2. C'est une initiale historiée où se reconnaît le saint cénobite Antoine; elle se dresse au seuil d'un registre de comptabilité de l'aumônerie générale de Lyon pour les années 1550 et 1551.

3. Cf. au sujet de Salomon, le livre que lui a consacré Natalis Rondot et un article de M. Le Petit sur l'*Ornementation du livre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II, p. 230 et suiv.).

les relations se sont resserrées entre cette ville et leur patrie. Au milieu des années 1500, l'un d'eux, le Piémontais Georges Reverdy, médiocre auteur de tableaux, se taille une réputation comme graveur sur bois. On en rencontre d'autres dans l'orfèvrerie, la sculpture sur bois, la ferronnerie. Enfin, c'est dans leurs rangs que se recrutent les dessinateurs d'étoffes de la fameuse fabrique dont l'essor date seulement de François Ier.

A côté de ces transalpins, se trouvent divers artistes allemands, flamands, espagnols, et un peintre batave, Cornelis, de La Haye, en train de devenir célèbre sous le nom de Corneille. Beaucoup de ces étrangers font souche à Lyon, comme François Stella, de Malines, l'un des derniers venus; et plusieurs très probablement exercent, comme Corneille, une certaine action autour d'eux.

Aucune importante sculpture du XVIe siècle n'est parvenue jusqu'à nous. Outre des ornementations qui ne disent pas si leurs auteurs se rattachaient à leurs ancêtres, il ne subsiste que des images poncives, comme celle de la pierre tombale de l'abbesse Françoise de Clermont (Musée épigraphique de Lyon) ou des vestiges sans intérêt d'art. On ne saurait davantage discerner quelque chose d'indigène dans les décors rudimentaires imprimés au moyen d'un moule sur divers objets que vendaient les Observantins, ni sur l'image archaïque, romanisante, du sceau des Célestins.

Somme toute, il est à craindre que nous ne sachions jamais ce que furent la peinture et la sculpture lyonnaises de Louis XII à Henri IV; les documents sont par trop rares. On n'a même pas une méchante image gravée de la décoration exécutée pour le plafond de la première salle de théâtre élevée à Lyon[1]. Par contre, d'assez divers ouvrages permettent de se faire une idée des arts du décor intime à cette époque. Mais ce n'est pas là que se manifestent les caractères du terroir. Les meubles en bois sculpté réunis au musée local, y compris la porte de l'ancien hôtel Gadagne, ressemblent fort aux autres pièces du temps créées ailleurs. Ceux qui les composèrent étaient d'ingénieux adaptateurs, ceux qui les réalisèrent d'habiles et quelques-uns de remarquables exécutants, très désireux, semble-t-il, de procéder d'après les formules en faveur à la Cour.

Sous Louis XIII, l'influence de la capitale rayonne vivement à Lyon; elle y est prépondérante sous Louis XIV, lorsque la centralisation fait de Paris la ville par excellence du royaume. Tout artiste

1. Ce théâtre fut construit grâce à la munificence du bourgeois Neyron. Son plafond représentait le Paradis et l'Enfer.

provincial rêve alors de produire près de la Cour, sinon pour la Cour, et d'arriver à l'Académie. Tandis que force Lyonnais se rendent à Paris, au moins pour y compléter leurs études[1], ils sont remplacés dans leur cité natale par des professionnels sans haute valeur venus d'un peu partout.

Certains d'entre ceux-ci réussissent brillamment, tels les peintres parisiens Thomas Blanchet (1617-1689) et Jean-Baptiste Blanchard (1595-1665), le peintre-sculpteur Nicolas Bidault, né, croit-on, en Champagne, le sculpteur provençal Marc Chabry (Barbentane, vers 1660-Lyon, 1727), le sculpteur liégeois Hendrecy. Soit par suite de l'insuffisance des artistes locaux, soit pour toute autre cause, la plupart des commandes importantes vont à ces nouveaux installés. On ne sait encore si d'autres artistes souvent chargés de travaux, Crétey, Mimerel et Guillaume Simon, étaient ou non Lyonnais.

Il y a beau temps que se sont évanouies les compositions tracées par Blanchet et Dupuy, en 1652, sur les parois de la cour du collège de la Trinité[2]. Mais nous avons encore les peintures faites par Pierre-Louis Crétey, de 1684 à 1686, pour le réfectoire des Dames de Saint-Pierre (aujourd'hui salle des Bustes, au Palais des Arts), et elles réunissent bien les caractéristiques de l'époque. Presque tout y est conventionnel et emphatique. Les motifs de la voûte (*Assomption, Ascension, Enlèvement d'Élie*) ont un aspect suffisamment mural ; les autres (*Multiplication des pains, Cène*), fâcheusement assombris et abîmés, ne sont que des tableaux agrandis. Ces peintures, traitées selon la manière de Vouet, correspondent de tout point à la décoration de la salle conçue par Blanchet, dont le sens esthétique nous est encore manifesté par la parure du grand escalier du palais Saint-Pierre, réalisée d'après ses dessins, et par le plafond de l'Hôtel de ville, dont l'ébauche peinte a bravé les âges[3]. C'est un art qui cherche son équilibre dans le symétrique et ses effets dans le solennel. Les Lyonnais l'appréciaient certainement, puisque beaucoup suivirent Blanchet. Et l'on devine où pouvait les conduire un tel guide. Comment ce sous-Lebrun eût-il aidé à la culture de l'ori-

1. Beaucoup s'y fixent à l'exemple de Stella, des Audran ; d'autres y demeurent très longtemps, comme Joseph Vivien.

2. Aujourd'hui le lycée. Ces compositions, curieusement symboliques, résistèrent deux saisons à peine aux sévices du climat. On en peut lire la description dans *le Temple de la sagesse ouvert à tous les peuples*, du P. Ménestrier, Lyon, chez Antoine Molin, 1663.

3. Ce morceau, parfaitement ennuyeux, est au musée, salle des peintres lyonnais. Le plafond a été détruit dans l'incendie de 1674.

ginalité locale? Sans doute ne supposait-il même pas qu'un foyer d'art provincial fût possible et désirable. Meilleure fut l'influence d'un peintre étranger installé, lui aussi, à Lyon : le Batave Adriaan van der Kabel (1631-1705), dont le musée local possède deux têtes en grisaille très poussées. S'il incitait à la représentation méticuleuse, au moins ne détournait-il pas du naturel.

ALPHONSE GERMAIN

(*La suite prochainement.*)



BAS-RELIEF DU XIV^{e} SIÈCLE

(Soubassement de la façade de la cathédrale de Lyon.)

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

L'EXPOSITION CHARDIN-FRAGONARD

L'EXPOSITION ouverte du 11 juin au 12 juillet à la galerie Georges Petit avait été projetée dès 1899, lors du second centenaire de la naissance de Chardin. L'idée, mise en circulation par la presse quotidienne, ne rencontra pas la faveur qui l'aurait certainement accueillie si l'attention publique n'avait pas été absorbée tout entière par les péripéties du procès de Rennes, et elle dut être ajournée à des temps moins troublés. La *Gazette* célébra du moins le retour de cet anniversaire par une étude très documentée et très perspicace, comme toujours, de notre collaboratrice, lady Dilke, sur les tableaux du maître conservés à Vienne, à Berlin et à Stockholm[1], tandis que la *Revue de l'art ancien et moderne* résumait par la plume de M. L. de Fourcaud la vie et les travaux de l'artiste. En 1904, un comité présidé par M. Georges Berger s'était proposé de réunir en un même local les œuvres de Chardin, de Fragonard, de La Tour et de Perronneau appartenant à des particuliers; mais, cette fois encore, des obstacles imprévus barrèrent la route aux organisateurs, qui se séparèrent avant d'avoir rien pu tenter. Il n'est que juste de louer M. Armand Dayot de sa persévérance, puisque ses démarches lui ont, en fin de compte, permis de grouper rue de Sèze près de deux cents tableaux et dessins de Chardin et de Fragonard : obtenir une seconde fois que l'empereur Guillaume envoyât de Berlin la *Ratisseuse de navets*, la *Pourvoyeuse*, le *Dessinateur* qu'il avait déjà prêtés en 1900, déterminer le prince de Liechstenstein à laisser sortir

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. II, p. 177, 333 et 390.

du vieux palais seigneurial de Vienne quatre toiles qui peuvent compter parmi les plus belles du maître, dépeupler les salons et les cabinets de l'hôtel Henri de Rothschild de vingt-huit tableaux ou esquisses de Chardin, emprunter à la Banque de France le vaste panneau de la fête de Saint-Cloud que jusqu'à présent bien peu d'admirateurs de Fragonard avaient été admis à contempler, ce sont là des tours de force dont il faut laisser tout l'honneur à M. Armand Dayot et devant lesquels la plupart de ses confrères auraient reculé, assurés d'avance d'un inévitable échec.

Il va sans dire, d'ailleurs, qu'aujourd'hui comme plus tard, il faut renoncer à présenter au public l'œuvre de n'importe quel maître dans son intégrité. En vertu d'une législation à laquelle on n'a que très rarement porté atteinte, nos musées nationaux ne peuvent rien laisser distraire de ce qu'ils possèdent, et les collections privées de la France et de l'étranger ne consentent pas toutes à se séparer de ce qui fait leur plus brillante parure; le Louvre, les musées de Stockholm, de Saint-Pétersbourg, de Carlsruhe, de Munich se sont abstenus; à Paris, M. Jacques Doucet n'a point transgressé la loi qu'il s'est imposée, et le célèbre M. X..., sans se montrer aussi rigoureux, n'a qu'entre-bâillé la porte des trésors qu'il cache ou qu'il exhibe selon son caprice.

Il faut aussi regretter que les organisateurs, harcelés, sans doute, par l'impérieuse nécessité d'aboutir, n'aient pas eu le loisir de rédiger un catalogue justifiant vraiment ce titre : le visiteur n'a eu pour tout guide qu'une liste plus que sommaire classée par noms de propriétaires, ce qui brise à chaque numéro l'ordre chronologique ou méthodique si précieux en semblable occurrence. La tâche — je le devine sans m'y être essayé — ne laissait pas d'être ardue. La production de Chardin et celle de Fragonard ont été si considérables, les titres adoptés pour désigner telle ou telle toile ont tant de fois varié, les mutations qu'elles ont subies ont été si nombreuses, qu'il n'est pas facile de les suivre à travers tant d'avatars.

En dehors des « natures mortes », des épisodes de la vie quotidienne et de quelques portraits, on chercherait vainement un coin de ciel, un paysage, un arbre peint par Chardin, et c'est à se demander si, à l'exception du jour mémorable où il fut présenté à Louis XV, il a jamais mis le pied au delà des barrières de Paris. La rue elle-même ne semble l'avoir tenté qu'une fois, à ses débuts, lorsqu'il peignit cette fameuse enseigne de chirurgien-barbier, dont l'esquisse a disparu tout comme le tableau définitif, racheté

par Chardin neveu à la vente du graveur Le Bas. S'il est un peintre qui a donc sciemment ignoré le « plein air », c'est bien lui, et le jour dont il baigne ses personnages, ses accessoires, ses animaux ou ses fruits passe toujours par des vitres fermées. Les allégories mythologiques et les emblèmes religieux ne sont point non plus son fait ; la Musique, la Peinture, la Chimie, la Pharmacie ne se symbolisent jamais sous son pinceau par des figures irréelles et conventionnelles. Il est, par excellence, le « réaliste » impénitent et convaincu qui, s'il a — heureusement pour lui — vécu loin des querelles d'écoles, a pratiqué la chose avec une persévérance inlassable. « Le gros public », dit Mariette, « revoit avec plaisir des actions qui se passent journellement sous ses yeux, dans son ménage, et leur donne sans hésiter la préférence sur des sujets plus élevés, mais qui demandent une sorte d'étude ». Mariette, pour qui le talent de Chardin n'est qu'un « renouvellement » de celui des frères Le Nain, ne se doutait pas que le plaisir du « gros public » de son temps serait, cent cinquante ans plus tard, celui des délicats d'un monde nouveau, parce que Chardin, — comme les Le Nain, — a peint ce qu'il voyait et que, sous des costumes et avec des usages différents, l'homme qui, disait Th. Gautier, ne change pas autant qu'il s'en flatte, prend toujours plaisir à la représentation de ses propres actions.

Était-ce bien d'ailleurs dans le « gros public » seulement que Chardin recrutait des admirateurs ? La réponse est facile, aujourd'hui que l'on connaît la plupart des noms de ceux qui se disputaient ses meilleures toiles au sortir de l'atelier. Dès 1741, le comte de Tessin, ambassadeur de Suède à la cour de France, lui en achetait soit pour sa propre galerie, soit pour celle du prince héritier ; le prince de Liechstenstein disputait la *Gouvernante* à M. de Jullienne et, — particularité plus rare, — Louis XV lui-même voulait avoir le *Benedicite* et la *Mère laborieuse*. La gloire de Chardin a pu, — comme celle de tous ses contemporains, sans exception — subir une éclipse momentanée lors de la réaction davidienne et des intransigeances romantiques ; mais, en fait, peu d'artistes ont eu plus que lui à se louer d'une faveur constante dont ses graveurs habituels peuvent réclamer une large part. Écoutons encore Mariette, toujours bon à consulter alors même qu'on peut ne pas partager son avis : « Les estampes qu'on a gravées d'après les tableaux de M. Chardin n'ont pas fait une moindre fortune ; elles sont devenues des estampes de mode qui, avec celles de Teniers, de Vauvermans (*sic*), de Lencret

(*sic*), ont achevé de porter le dernier coup aux estampes sérieuses des Le Brun, des Poussin, des Lesueur, et même des Coypel ». S'il veut bien reconnaître la parenté directe de Chardin avec ses prédécesseurs français du siècle précédent, s'il lui accorde qu'il « saisit bien les attitudes et les caractères et qu'il ne manque pas d'expression », Mariette est trop imbu des préjugés de son temps pour admettre la supériorité de Chardin sur Teniers et les autres peintres flamands « qui ont travaillé dans le même genre que lui, quelque distance qu'il y ait entre leurs ouvrages et les siens ». Ne vous y trompez pas : cette « distance » est, dans la pensée de Mariette, toute en faveur des Teniers et de leurs émules. Quand un juge de cette valeur peut se tromper à ce point, comment s'étonner que durant si longtemps l'école française ait été tenue dans une sorte de vassalité à l'égard des autres écoles par ceux-là mêmes qui semblaient le plus qualifiés pour lui rendre justice?

« Les tableaux de M. Chardin », dit encore Mariette, « sentent trop la fatigue et la peine. Son pinceau n'a rien de facile... Faute d'être assez foncé dans le dessin et de pouvoir faire ses études et ses préparations sur le papier, M. Chardin est obligé d'avoir constamment sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter, depuis la première ébauche jusqu'à ce qu'il ait donné les derniers coups de pinceau, ce qui est bien long et capable de rebuter tout autre que lui. Aussi a-t-il toujours à la bouche que le travail lui coûte infiniment ». En écrivant ceci, Mariette nous révèle à la fois la véritable cause de l'extrême rareté des dessins authentiques de Chardin et le secret de son inimitable perfection, car c'est à ces longues recherches qu'il a dû de déterminer, le premier peut-être, la loi de réfraction en vertu de laquelle les objets inanimés posés à côté les uns des autres s'éclairent mutuellement, et d'où il a dégagé cette harmonie tirée, comme l'ont dit les Goncourt, « non de la fonte des tons, mais cette grande harmonie des consonances qui ne coule que de la main des maîtres ».

Quelles que fussent les difficultés d'exécution ou les scrupules de Chardin, et bien que Cochin l'accuse en propres termes, dans une lettre à Descamps, de n'avoir pas été « laborieux », sa production n'en a pas moins été considérable. Il ne pouvait suffire aux commandes, et les répétitions nombreuses qu'on peut signaler sont dues moins sans doute à la stérilité de son imagination qu'à la nécessité de satisfaire sa clientèle. De là les répliques et les variantes qui rendront toujours très difficile, presque impossible, une nomenclature raisonnée que les travailleurs attendent encore.

Tout espoir n'est pas cependant perdu de ce côté : au somptueux volume que M. Dayot prépare pour l'éditeur Piazza M. Jean Guiffrey se propose de joindre un essai de restitution de tout ce que le temps a épargné et de tout ce qui ne survit pour nous que dans des cata-



LE MENDIANT DE SAINT-SULPICE, PAR J.-B.-S. CHARDIN

(Collection de M. le baron Henri de Rothschild.)

logues. Un premier débrouillement a été jadis tenté par M. Emmanuel Bocher qui, en appendice du fascicule de ses *Gravures françaises du XVIII^e^ siècle* consacré à Chardin, avait pris la peine de relever toutes les mentions de tableaux et de dessins vendus aux enchères jusqu'en 1876, mais non de les identifier, et c'est là que la tâche pré-

sente d'inextricables difficultés. Comment différencier, par exemple, les innombrables « natures mortes » sorties du pinceau de Chardin durant quarante ans? A quels signes reconnaître celles dont l'identification n'est pas douteuse et celles que chaque propriétaire ou chaque expert a baptisées suivant ses inspirations personnelles? Pour les scènes de genre, on a du moins une base plus solide : ce sont les intitulés choisis par les graveurs contemporains très nombreux qui ont trouvé dans l'interprétation de cette partie de l'œuvre de Chardin un revenu probable et une notoriété personnelle; encore même, si la composition originale a été gravée par deux mains différentes, les titres qu'elle a reçus sont quelquefois dissemblables; souvent aussi la mention inscrite au catalogue du Salon de l'Académie royale est en désaccord avec celle que choisissaient Surugue, Aveline, Le Bas, Flipart, Cochin ou Lépicié. Pour mener à bien cette partie de la besogne, il faudrait procéder aux vérifications les plus minutieuses et se résigner à d'impitoyables exclusions. La spéculation impudente n'est pas seule coupable en pareil cas : la bonne foi a pu très sincèrement mettre au compte de Chardin des toiles et des dessins que Jeaurat, Lépicié, Roland de La Porte, Oudry, Spoëde seraient en droit de réclamer, et puisque M. Reiset avait admis dans sa collection privée un dessin d'Aubert qui a porté le nom de Chardin jusqu'au jour où les Goncourt placèrent sous les yeux du savant connaisseur la preuve de sa méprise, bien d'autres amateurs de moindre volée ont pu se laisser duper par des analogies aussi trompeuses.

A la galerie Georges Petit l'ivraie était, comme toujours, mêlée au bon grain, et le comité de réception s'était montré indulgent pour des illusions qu'il n'a peut-être pas toutes partagées; mais les remarques aigres et les propos désobligeants formulés en présence de plusieurs des objets exposés, et trop souvent justifiés, n'ont pas ralenti l'ardeur de ceux qui, venant là uniquement pour leur plaisir, ont ressenti la bonne humeur que causent la saine et honnête peinture et la joie de voir ou de revoir des merveilles déjà de nouveau dispersées.

Il est deux d'entre elles qui n'accomplissent là qu'un stage provisoire, puisqu'elles font désormais partie du patrimoine national : ce sont de vieilles connaissances pour ceux qui se souviennent de l'Exposition de portraits de femmes et d'enfants organisée en 1897 à l'École des Beaux-Arts. Dès le premier jour, l'*Enfant au toton* et le *Violoniste* y conquirent tous les suffrages, et quelqu'un essaya ici même d'expri-

mer, le moins mal qu'il put, l'admiration générale[1]. Aujourd'hui je ne veux point disputer à M. Paul Leprieur le plaisir de dire prochainement aux lecteurs de la *Gazette* dans quelles conditions l'administration du Louvre a pu, sur ses propres ressources, acquérir ces deux portraits, et je me contenterai de rappeler qu'ils seraient ceux des fils de M. Godefroy, joaillier : tout au moins l'*Enfant au toton* est-il ainsi désigné au livret de 1738, mais il y avait à quelques pas plus loin, sur la même paroi, un autre joueur dans



LE LIÈVRE MORT, PAR J.-B.-S. CHARDIN

(Collection de M. Léon Michel-Lévy.)

la même attitude, appartenant à la collection X... et n'offrant avec l'original que de très légères variantes : c'est là, sans aucun doute, le tableau prêté en 1860 par le marquis de Montesquiou à l'Exposition rétrospective du boulevard des Italiens, car la trace du rentoilage signalé par Ph. Burty sur la gauche du personnage y est très visible : nous sommes donc en présence de la répétition signée et datée de 1741, gravée par Lépicié en 1742, qui passa en 1745 dans la vente d'Antoine de La Roque et reparut un siècle plus tard

1. V. la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juin 1897, p. 452.

(1845) à celle de M. de Cypierre; seulement Thoré, qui avait rédigé le catalogue, avait vu au petit gamin un « frac gris perle » qui a peut-être changé de couleur avec le temps!

Ces répétitions ne sont pas rares dans l'œuvre de Chardin et compliquent singulièrement la tâche des critiques consciencieux, forcés cependant de se rendre à l'évidence quand ils voient figurer à Berlin et à Vienne des sujets indentiques dont la provenance est au-dessus du soupçon, mais dont l'état matériel présente de sensibles différences. Tandis que les envois de l'empereur d'Allemagne ont été soumis au régime meurtrier de l'écurage qui est de règle dans les musées impériaux d'outre-Rhin, les petites toiles de la galerie Liechstenstein, plus heureuses, n'ont pas subi cet outrage, et si leurs cadres modestes ne paient pas de mine, elles ont gardé une patine que leurs similaires ont perdue. Il en est de même du grand dadais penché sur son carton à dessin qui existe en double exemplaire au Palais impérial de Berlin et dans l'hôtel Casimir-Perier; celui de Paris est resté indemne des lavages que l'autre a subis, et il ne s'en porte que mieux. Chardin a plus d'une fois traité ce sujet, précisément parce qu'il l'avait presque chaque jour sous les yeux, soit à l'Académie royale, soit dans son propre atelier, puisque son fils unique passa, comme ses camarades, cinq ou six ans devant le modèle « pour sentir trop tôt la difficulté de l'art et ne rien faire du tout ». Nous n'avions pas, il est vrai, à la rue de Sèze, le jeune homme dessinant d'après le *Mercure* de Pigalle, du Salon de 1753, mais l'élève accroupi, vu de dos, devant une sanguine accrochée au mur qui fut un des succès de Chardin au Salon de 1738 et dont il dut faire plusieurs répétitions[1]. Deux d'entre elles sont exposées par M. Henri de Rothschild : or Thoré-Bürger signale à l'exhibition de Manchester (1857) « un délicieux petit tableau large de quatre pouces et haut de six, représentant un petit dessinateur assis par terre et vu de dos, en habit d'un gris lilas adorable, penché sur un carton en face d'une académie d'homme nu dessinée au crayon rouge sur un chiffon de papier collé au mur[2] ». Le tableau que Bürger a vu il y a cinquante ans en Angleterre ne peut pas être l'original dont Edmond de Goncourt a suivi les migrations depuis la vente d'Antoine de la Roque (1745) jusqu'à celle de Camille Marcille (1876); ce n'est

1. L'une, qui est à Stockholm, a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. II, p. 335.

2. W. Bürger, *Trésors d'art en Angleterre*, 3e édition. Paris, Ve Jules Renouard, 1865, p. 340.

pas davantage celui de Stockholm, très cruellement endommagé par un incendie ou par le voisinage d'un poêle trop chauffé ; faut-il donc admettre que des deux *Dessinateurs* exposés ici, l'un est celui de la vente C. Marcille, l'autre celui de Manchester ? Le laconisme systématique du catalogue de M. Dayot autorise toutes les suppositions, voire les plus invraisemblables : en contemplant de loin la série des tableautins prêtés par M. Henri de Rothschild, et défendus contre toute investigation un peu minutieuse par une large bar-



LA TABLE SERVIE, PAR J.-B. S. CHARDIN

(Collection de M. Léon Michel-Lévy)

rière, ne venait-il pas à l'esprit de quelques sceptiques que, parmi les graveurs très habiles choisis par Chardin, plus d'un maniait le pinceau aussi aisément que la pointe ou le burin, et que tel ou tel des numéros de cette série pourrait fort bien être non l'esquisse de la toile définitive, mais bien une sorte de *memento* dû au graveur lui-même et qu'il avait constamment sous les yeux ?

Aucun doute en revanche n'est permis, en présence du *Mendiant de Saint-Sulpice*, admirable petit chef-d'œuvre de quelques pouces de haut et de large, de la *Fillette au volant* (collection H. de Rothschild), ni des « natures mortes » provenant de M. Léon Michel-Lévy : le *Lièvre mort* (de la seconde vente Laperlier), la *Table servie*, le

Chat friand d'huîtres; des *Merlans* pendus à un croc, appartenant à M. Vollon fils; de la *Brioche*, prêtée par M. André Foulon de Vaulx; du *Chat aux aguets*, de M. Henri Michel-Lévy, humbles sujets qui se vendaient jadis à d'humbles prix, et dont assurément la valeur vénale actuelle étonnerait fort les Marcille père, les Walferdin et les Lacaze, qui ont su les dénicher dans les échoppes où le « bon goût » de l'Empire et de la Restauration les avait relégués.

Les portraits, d'ailleurs peu nombreux, peints par Chardin, sont loin d'être tous connus aujourd'hui; et, si l'on a longtemps porté à son compte des effigies que la critique moderne lui retire ou lui conteste [1], d'autres images, dont l'existence et l'authenticité sont certifiées par des gravures contemporaines, demeurent dans l'ombre ou sont présentement détruites. Le *Philosophe occupé de sa lecture*, du Salon de 1753, qui serait, d'après Fréron, le portrait d'Aved et qui appartient aujourd'hui à M^me^ Bureau, a ses papiers en règle; par contre, la *Vieille femme en noir* (collection Henri Michel-Lévy) et le buste d'homme, qui serait celui de Panard, soulèveraient peut-être quelques objections. Le jeune garçon au large chapeau noir, tenant un marteau, a figuré en 1878, à l'Exposition des Portraits Nationaux, comme celui de Sedaine par Chardin, et, en passant de chez Dumas fils dans le cabinet de M. Chéramy, il a gardé la même attribution. Paul Mantz saluait dans ce morceau, dont il ignorait, dit-il, l'origine, « l'œuvre d'un maître [2] », et n'hésitait pas à en faire honneur à Chardin; mais, le catalogue de cette partie de l'Exposition Universelle ayant paru six mois après sa fermeture, il ne put protester, comme il n'y eût pas manqué certainement, contre cette romanesque légende faisant d'un manœuvre quelconque, dont la bonne mine avait sans doute séduit Chardin, le futur auteur du *Philosophe sans le savoir*.

La longue vie de Chardin s'est écoulée tout entière dans un cercle étroit et sans que ses années fussent remarquables par d'autres événements que les misères et les joies communes à la vulgaire humanité. Son œuvre nous le dirait, si les témoignages de

1. On me permettra de renvoyer à l'article intitulé : *Un portrait apocryphe de M^me^ Geoffrin, faussement attribué à Chardin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^er^ juin 1896, p. 471-476), que sont venues compléter très heureusement les études de M. Prosper Dorbec sur *Le Portraitiste Aved et Chardin portraitiste* (*Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre-octobre 1904; reprod. du portrait d'Aved par Chardin, p. 343).

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^er^ décembre 1878, p. 878-879.



LA FÊTE DE SAINT-CLOUD, PAR J.-H. FRAGONARD

(Hôtel de la Banque de France, Paris.)

Cochin et de quelques autres rares contemporains n'étaient pas là pour le confirmer. Ne saurions-nous rien sur Fragonard, ses tableaux, ses dessins, ses eaux-fortes, nous avertiraient qu'il a goûté dans toute sa plénitude la joie de vivre et de produire sans effort. Le rapprochement fortuit qui s'est opéré durant un mois entre ces deux tempéraments si dissemblables a été à cet égard des plus instructifs, car si Chardin n'imite personne, pas même les Hollandais et les Flamands auxquels, n'en déplaise à Mariette, il n'a rien emprunté, Fragonard nous y a montré quels dons de pasticheur se mariaient en lui à la verve créatrice la plus personnelle. Les Flamands de la Renaissance, les Vénitiens, les Bolonais, les Napolitains, lui prêtaient, quand il le voulait, les pinceaux que d'autres jours il empruntait à Boucher; tant de travestissements ne l'empêchaient pas cependant d'être le poète de la *Fontaine d'amour* (collection de La Riboisière), du *Songe d'amour* (collection du baron de Schlichting), le spectateur attendri de la *Bonne Mère* (collection Arthur Veil-Picard), de la *Visite à la nourrice* (collection de Mme Burat), de l'*Heureux Ménage* (collection de Mme Louis Stern), le visionnaire d'un Orient de féerie, entrevu dans la *Présentation au pacha* (collection Jean Charcot) dont les blancs, les jaunes, les rouges sont vraiment prestigieux, le conteur libertin des *Hasards heureux de l'escarpolette* (collection X...), ou de la *Gimblette* (collections Bardac, Kraemer et X...), le paysagiste des côtes de Provence (collection Charras) ou de la *Fête de Saint-Cloud*, dont l'esquisse (collection André Pastré) est devenue, sans y gagner, le grand panneau décoratif de la Banque de France, le portraitiste de Diderot consentant à jeter sur ses épaules le manteau de pourpre et le collier d'or d'un patricien de Venise, ou du miniaturiste Pierre-Adolphe Hall (que le catalogue appelle, on ne sait pourquoi, Van der Hall). Mme Bureau croit posséder le portrait d'une sœur de Fragonard par lui-même, et Mme Ch. Floquet s'abuse peut-être en voyant dans un homme grave tout de noir vêtu, assis auprès d'une mappemonde et d'une guitare, le coude appuyé sur une carte de géographie, l'image de Frago par Frago : l'identité du modèle ne me semble pas plus démontrée que celle du peintre, bien que la toile provienne d'une vente Huot-Fragonard (19-20 mai 1876). Les rares, les seules images contemporaines qui nous restent du peintre vieilli sont, avec la petite eau-forte de Lecarpentier, le portrait aux trois crayons, daté de 1797, par Emmanuel Lemoyne, de l'ancienne collection Walferdin, la tête peinte par l'artiste offerte au Louvre en 1884



ÉTUDE DE FEMME ASSISE, DESSIN PAR J.-H. FRAGONARD

(Collection de M. Henri Michel-Lévy.)

par M. Wells; or toutes trois n'ont qu'un rapport lointain avec la mine discrète et futée, la toilette correcte, la chevelure soignée du savant ou du médecin qui s'est glissé sous un nom emprunté dans le salon de Mme Charles Floquet.

Sur la fin de sa vie, Edmond de Goncourt en était venu à douter que les deux seuls dessins qu'il possédait de Chardin fussent authentiques. A plus forte raison, doit-on professer le scepticisme le plus pyrrhonien en présence de la plupart de ceux qui figuraient rue de Sèze; mais les sépias, les sanguines, les lavis, les mines de plomb de Fragonard n'inspiraient pas la même défiance, car la provenance de presque toutes ces feuilles était facile à établir et, par surcroît, la Bibliothèque de Besançon s'était momentanément privée de quelques-uns des cadres du cabinet Pâris; rien, à cet égard, n'est donc venu troubler nos jouissances, et cependant ce n'est pas d'hier que date la spéculation qui s'est organisée sur ces fragiles chefs-d'œuvre. M. Henri de Rothschild a mis sous nos yeux la preuve que, du vivant de Fragonard, circulaient de frauduleux pastiches, puisque le maître avait cru devoir, le 7 juillet 1789, — sept jours avant la prise de la Bastille, — attester que deux de ses sépias, le *Verrou* et l'*Armoire*, achetés par M. Mercier à la vente Varanchan (29 décembre 1777), étaient bien de sa main. Ce bout de papier, — l'un des trois ou quatre autographes connus de Fragonard, — serait bien de nature à jeter le trouble dans des âmes moins candides que celles des amateurs, moins perverses que celles de leurs conseillers ordinaires; mais ce sont là des avertissements inutiles et inopportuns, qui n'empêcheront ni la fraude de frapper ses victimes habituelles, ni les assembleurs de mots de préférer à la recherche patiente, et parfois décevante, de la réalité les généralisations vagues et les épithètes sonores sous lesquelles se cache leur ignorance.

MAURICE TOURNEUX



SIGNATURE DE CHARDIN SUR LE DESSIN
« LES AMATEURS »
(Collection de M. Léon Michel-Lévy).



Cliché Grollo.

PIETÀ, PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA, PRÉDELLE D'UN RETABLE

(Sacristie de la cathédrale de Valence.)

LE RETABLE MONUMENTAL

DE LA CATHÉDRALE DE VALENCE

Un édifice de peinture ancienne s'élève au-dessus du maître-autel de la cathédrale de Valence. Le retable de cet autel a des volets plus grands que les vantaux des plus majestueux portails. Chacun d'eux est divisé sur ses deux faces en trois panneaux rectangulaires, qui mesurent $2^{m}25$ de large sur $1^{m}95$ de haut. L'ensemble forme une série de douze tableaux, sur lesquels ont été peintes à l'huile des scènes de l'histoire du Christ et de la Vierge, depuis la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or jusqu'à la *Mort de Marie*. Ce sont des œuvres savantes et puissantes, d'un coloris éclatant, d'une irréprochable conservation [1]. Types et draperies, à première vue, semblent italiens et des premières années du XVI^e^ siècle. Le sourire qui flotte aux lèvres des femmes est l'inoubliable sourire qui hanta les disciples lombards ou toscans de Léonard de Vinci. Ponz, dans son voyage d'Espagne, en 1779, l'avait déjà reconnu.

Or, cette collection de tableaux, exposée au milieu d'une vaste cathédrale, dans la claire lumière qui tombe du *cimborio*, cet ensemble unique pour le XVI^e^ siècle, en dehors de Venise, — soixante-

1. Les panneaux ont été nettoyés avec autant de succès que de soin par un habile restaurateur de Valence, le peintre Romero.

quinze mètres carrés de peinture à l'huile, — ces figures qui évoquent comme un lointain écho le nom de la Joconde, tout cela est presque inconnu hors d'Espagne.

Il y a, cependant plus de quinze ans que la plupart des contrats authentiques relatifs au grand retable de Valence ont été tirés des archives de la cathédrale par le chanoine D. Roque Chabás[1]. L'étude qu'il publia fut analysée par M. Carl Justi dans un article nourri d'observations et de rapprochements dignes d'attention[2]. Mais les conclusions du chanoine de Valence et du professeur de Bonn furent négligées par les spécialistes les plus consciencieux[3]. Les noms d'artistes qui étaient sortis de la poudre des archives restèrent dans l'ombre des revues d'érudition.

Pour ramener les peintres du retable de Valence au grand jour de la renommée, il fallait faire connaître au loin leur œuvre. Or, malgré le désir exprimé par Ponz, le retable n'avait jamais été gravé. Aucun des douze tableaux n'avait été jusqu'à cette année reproduit par la photographie. Les praticiens s'étaient arrêtés devant les difficultés et les résistances qui étaient à prévoir. La *Gazette des Beaux-Arts* voulut tenter l'entreprise; Don Roque Chabás l'a fait aboutir. Le Chapitre de la cathédrale de Valence a accordé au savant qui l'honore les autorisations nécessaires. Pendant toute une semaine, la *Capilla Mayor* est restée encombrée par un échafaudage haut de neuf mètres, pour lequel on utilisa les bois du « monument » édifié chaque année, le Jeudi saint, devant le maître-autel. Don José Grollo, un photographe de Valence, qui connaît et aime l'art ancien, monta aux échelles[4]. Grâce à ce concours de bonnes volontés, nous pouvons présenter aujourd'hui une suite de reproductions qui étonneront plus d'un érudit et d'un artiste. En rapprochant ces images inédites des documents déjà publiés, il sera possible de préciser l'histoire de l'une des œuvres d'art les plus gigantesques et les plus somptueuses qu'ait possédées l'Espagne, et d'esquisser un chapitre nouveau de l'histoire de la peinture espagnole.

1. *Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia* (dans l'*Archivo, Revista de ciencias históricas*, t. V, p. 376-402; Valence, décembre 1891).

2. *Das Geheimniss der Leonardesken Altargemälde in Valencia* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI, 1893, fasc. 1-2).

3. Eugène Müntz ne les connaissait pas lorsqu'il publia, en 1899, son *Léonard de Vinci*.

4. Les clichés sont restés la propriété de D. José Grollo. Le droit de reproduction appartient à la *Gazette des Beaux-Arts*. Toute demande d'autorisation devra être adressée à l'administrateur de la revue.

*
* *

Le 21 mai 1469, la fête de la Pentecôte fut célébrée, comme de coutume, dans la cathédrale de Valence par le jeu de la *Palometa*. Une colombe de métal descendit du lanternon ajouré en lançant une pluie de flammes. Ce fut le dernier jour où le peuple eut dans l'église le spectacle de ce feu d'artifice. Un charbon rouge était tombé près de l'autel. L'incendie couva et éclata pendant la nuit. Le retable,



Cliché Grollo.

LA PENTECÔTE, PAR FERRANDO DE LLANOS

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

qui était d'argent, sur une âme de bois, comme celui que l'on peut voir encore dans la cathédrale de Gérone, fut détruit. Seule, une moitié de la statue de la Vierge placée au milieu du retable avait été sauvée par un esclave nègre.

Le Chapitre de la cathédrale voulut aussitôt réparer le désastre. Dès le 1er mars 1470, un premier contrat, dont le texte ne s'est pas retrouvé, fut passé avec trois argentiers valenciens. Le plus clair du travail consista d'abord à fondre en lingots le métal qui avait été retrouvé dans les décombres. Avec une partie de cet argent, on refit

des jambes au tronc de la Vierge ; la statue restaurée fut replacée sur l'autel le 1er octobre 1471[1].

Au mois d'août de l'année précédente, une sorte de concours avait été ouvert pour désigner l'orfèvre qui devait recevoir la commande du nouveau retable : le programme était d'exécuter deux statuettes de saint Barthélemy, dont le modèle devait être donné par le peintre Nicholau. Aucun des concurrents ne paraît avoir été désigné. L'argent sauvé de la catastrophe restait insuffisant. C'est seulement en 1489 qu'une solennelle prédication d'indulgences délia les bourses. En cette année, deux des « histoires » se trouvaient commencées : la *Mort de la Vierge*, avec l'*Assomption*, qui devait être placée aux pieds de l'ancienne statue ; le *Couronnement de la Vierge*, qui devait être monté au-dessus de la niche centrale. Le premier de ces deux bas-reliefs avait été confié à un artiste de Valence, Francesch Cetina ; le second à un Allemand, Augustin Nicos.

Cetina était fort lent ; il mit plus de cinq ans à livrer par morceaux les figurines qui devaient composer son bas-relief. Un autre Valencien, Jaime Castellnou, qui reçut douze marcs d'argent le 1er janvier 1490 pour faire l' « histoire » de la *Descente du Saint-Esprit*, fut encore moins expéditif. En 1492 le chapitre prit la résolution de s'adresser à un orfèvre étranger établi à Valence, le Pisan Barnabà di Taddeo di Piero *de Pone, aurifex pisanus Valentie residens*.

Par contrat du 30 juin, on lui confia quatre des bas-reliefs qui devaient être disposés à gauche et à droite de la statue de la Vierge : c'étaient la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, l'*Ascension*, et la *Descente du Saint-Esprit*, dont la commande avait été retirée à Jaime Castellnou. En 1498, à la même date du 30 juin, Barnabà di Taddeo fut chargé d'exécuter les deux « histoires » qui manquaient encore : l'*Annonciation* et la *Résurrection*. Les bas-reliefs terminés furent d'abord disposés sur un retable provisoire en bois. Ce retable fut démonté en 1503 et remplacé par un solide mur en pierre de taille. A côté des bas-reliefs d'argent brillants de leur dorure neuve, la statue de la Vierge, qui était l'unique débris de l'ancien retable, et qui remontait sans doute au commencement du XVe siècle, parut terne et démodée. Le 15 mars 1507, une nouvelle statue fut com-

1. Les documents qui font connaître ces faits et ceux qui suivent ont été rassemblés par D. Roque Chabás dans une étude spéciale sur l'autel d'argent de la cathédrale de Valence, qu'il a publiée en appendice à son édition des *Antigüedades de Valencia* du P. Teixidor (Valence, t. II, p. 455).

mandée au fils de Francesch Cetina, Bernard Johan, qui avait travaillé au retable avec son père dès 1495 [1].



L'ANCIEN RETABLE D'ARGENT DE LA CATHÉDRALE DE VALENCE
D'APRÈS UNE PEINTURE DU XVIII[e] SIÈCLE

Les bas-reliefs d'argent qui composaient le retable de la cathédrale de Valence furent détachés du mur élevé derrière l'autel à

1. Le contrat relatif à cette statue n'est pas mentionné dans l'étude de D. Roque Chabás. Le laborieux archiviste de la Cathédrale a rencontré ce document il y a

l'approche des troupes françaises, en 1809. Mis en caisse, ils firent partie des cinquante-huit colis d'argenterie sacrée qui furent embarqués au Grao et, après diverses aventures, parvinrent à Palma de Majorque le 15 février 1812. Trois jours après, tout l' « argent d'Église » apporté dans l'île fut réquisitionné par l'autorité militaire ; avant la fin du mois il était envoyé au creuset. Un général espagnol — Don Francisco Ballesteros — en avait usé avec les trésors de Valence comme les généraux de Napoléon avec les trésors de Salamanque.

Aujourd'hui le retable sur lequel se referment les immenses volets peints du XVI^e^ siècle est un monument du gothique le plus fantaisiste, achevé en 1867[1]. Il ne reste du merveilleux retable d'orfèvrerie que des descriptions et une copie, — un tableautin peint à l'huile au XVIII^e^ siècle, et qui est conservé dans les archives de la cathédrale. Le ton de camaïeu imite pauvrement la dorure qui revêtait la statue et les bas-reliefs d'argent. Le dessin fait comprendre suffisamment la composition du retable. Il formait un triptyque massif, divisé en trois corps par des pilastres de style florentin, dont le dessin doit être attribué à Barnabà di Taddeo. Les reliefs représentaient, autour de la statue de la Vierge, ses « Sept Joies » et son entrée dans la gloire, où elle reçoit la couronne. L'italianisme banal et indigent du peintre a effacé sur le tableautin le caractère des morceaux exécutés par l'orfèvre valencien, par son fils, et par l'Allemand. Il donne cependant de l'ensemble du retable une impression conforme aux documents qui ont revendiqué la plus grande part de l'ouvrage — les six bas-reliefs des côtés du triptyque — pour un orfèvre pisan.

*
* *

Les peintures léonardesques des volets du retable sont-elles de même l'œuvre d'Italiens ? Les érudits espagnols l'ont cru jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, sur la foi d'un témoignage authentique, connu dès 1738 et depuis lors mal interprété.

un an et a eu la bonté de me le communiquer. La minute originale est cotée 3689,15 ; une copie du XVII^e^ siècle 673,16.

1. La grande *Vierge* de bois peint et dorée qui a été placée au milieu de ce retable est une charmante *Purísima* du milieu du XVIII^e^ siècle. Elle a été sculptée par Ignacio Vergara, non pour la Cathédrale, où était restée la *Vierge* de Bernard Cetina, mais pour la Chartreuse de *Portacœli*, voisine de Valence. Après la suppression du monastère, elle fut cédée à la Cathédrale en 1847. Je dois ces renseignements à D. Roque Chabás.

Il est certain qu'en 1472, trois ans après l'incendie qui avait détruit l'ancien retable, le chapitre et l'archevêque, qui n'était autre que le cardinal Rodrigo de Borgia, plus tard Alexandre VI, passèrent un contrat avec « deux maîtres peintres florentins ». De ces deux « Florentins », l'un était un Napolitain, Francesco Pagano ; l'autre, un Lombard des environs de Reggio, Paolo da San Leocadio. Aucun d'eux n'eut ni ne pouvait avoir part aux peintures du retable. Comment se seraient-ils inspirés des figures de Léonard et de celles-là mêmes que le maître peignit dans sa pleine maturité, eux qui avaient quitté l'Italie alors que le fils de Ser Piero da Vinci venait à peine d'entrer dans la *bottega* de Verrocchio ?

La découverte du document authentique du 28 juillet 1472 a expliqué et dissipé le malentendu. Les deux Italiens y sont désignés, dans une curieuse périphrase latine, comme des peintres *al fresco* : « *pictores super recenti et humefacta pictura* ». C'est à fresque, « suivant la pratique et usance d'Italie », qu'ils sont chargés de peindre, non point les volets d'un retable dont le corps même n'était pas commencé à leur arrivée, mais la voûte du chœur, que l'incendie de 1469 avait noircie et dégradée. Les fresques des deux Italiens ont péri longtemps avant le retable d'argent ; elles avaient disparu dès 1682, sous les stucs qui défigurèrent l'église gothique. C'est seulement dans les premières années du XVI^e^ siècle que Paolo da San Leocadio, qui était resté à Valence, ou y était revenu, peignit à l'huile des retables entiers, qui seront étudiés prochainement et reproduits en partie ici même ; aucun de ces ouvrages n'était destiné à la cathédrale dont il avait décoré les voûtes.

En publiant le contrat de 1472 relatif aux fresques, D. Roque Chabás enlevait à Francesco Pagano et à Paolo da San Leocadio un honneur usurpé ; en faisant suivre ce premier document d'un second, le contrat même passé avec les peintres du retable, il a rendu cet honneur à ceux qui l'avaient mérité.

Les bas-reliefs d'argent étaient achevés et fixés au mur de pierre, lorsque le chapitre s'occupa des volets destinés à les protéger. En 1506, le charpentier Carles fut chargé de dresser les panneaux. Le 1^er^ mars 1507, deux peintres s'engagèrent par contrat à les décorer. Ils s'appelaient Ferrando de Llanos et Ferrando de l'Almedina. Les bourgades dont ils portent le nom se trouvent situées à quelques milles l'une de l'autre, sur le haut plateau de la Manche, entre Ciudad Real et Alcázar de San Juan.

Les maîtres mystérieux qui ont révélé à Valence le sourire des

femmes de Léonard sont deux Castillans du pays de Don Quichotte[1].

Le programme esquissé dans le contrat est exactement celui qui a été suivi dans la série des tableaux. Sur la face « extérieure » des volets, les six panneaux rappellent « six des Joies de la Très Sainte Vierge ». Ainsi, lorsque les volets sont fermés, les images exposées aux yeux des fidèles sont les mêmes qui apparaissaient, aux jours de fêtes, sur les reliefs d'argent. Comme les peintres ne disposaient que de six panneaux, le contrat a laissé de côté la première des Sept Joies : l'Annonciation; la dernière, selon la tradition pieuse, est la Mort. Sur la face « intérieure » des panneaux se suivent « six faits de la Vie de la Vierge », désignés par le Chapitre. D'un côté, le prologue de l'histoire de Marie; de l'autre, le prologue et le premier épisode de l'histoire du Christ. A la rencontre de Joachim et d'Anne devant la Porte d'Or de Jérusalem, répond la Visitation. Dans la première des scènes, Marie est annoncée par l'apparition de l'ange à Joachim; dans toutes les autres, elle est présente. Lorsque les volets étaient ouverts, aux jours de fête, les images qu'ils montraient complétaient le sens des bas-reliefs d'argent et concouraient à célébrer la Vierge, au nom de qui la cathédrale de Valence avait été fondée, après la reprise de la ville, par le roi Jaime le Conquérant.

Voici la disposition d'ensemble des tableaux :

VOLET DE GAUCHE		VOLET DE DROITE	
OUVERT	FERMÉ	FERMÉ	OUVERT
Rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or.	Nativité et Adoration des bergers.	Ascension.	Visitation.
Nativité de la Vierge.	Adoration des Mages.	Descente du Saint-Esprit.	Purification de la Vierge.
Présentation de la Vierge au Temple.	Résurrection du Christ.	Mort de la Vierge et Assomption.	Fuite en Égypte.

Le document qui nomme les deux artistes ne donne pas le moindre renseignement sur la part que l'un et l'autre ont eue dans l'exécution des douze panneaux.

1. Toboso, le village natal de Dulcinée, est à trente kilomètres d'Alcázar.

L'examen des originaux révèle des inégalités. Le panneau de l'*Ascension* est manifestement inférieur à tous les autres, non seulement par la pauvreté ou la laideur des visages, mais encore par les fautes de perspective et les défauts de proportion, les maladresses du dessin et les hésitations de la touche. Dans les neuf autres tableaux, on peut sentir, ici, plus de mollesse et de gaucherie; là, plus de fermeté et de fierté. Mais dans deux tableaux, qui semblent



Cliché Grollo.

LA NATIVITE DE LA VIERGE, PAR FERRANDO DE LLANOS

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

tout d'abord trahir deux mains différentes, reparaissent, dès qu'on regarde de plus près, mêmes types, mêmes gestes, mêmes draperies. Les différences sont plutôt de degré que de nature, et telles que peuvent en présenter deux peintres formés dans un même atelier. L'intensité uniforme du coloris, qui s'étend jusqu'au médiocre panneau de l'*Ascension*, achève de dérouter l'observateur. Les deux peintres ont été également fidèles au contrat, en employant les couleurs les plus fines, avec quelques rehauts d'or, et en prodiguant, comme ils s'y étaient engagés, l'azur d'outremer et la laque carminée de Florence, qui, mêlés à l'huile et aux vernis résineux, ont

pris sur les divers tableaux les mêmes gradations de tons et la même richesse veloutée[1]. Un blanc très pur avive les couleurs. L'ensemble des panneaux est *tricolore*, comme la sainte Anne de la *Nativité de la Vierge*, — corsage bleu, drap blanc, couverture écarlate.

Faire le départ de ce qui appartient à chacun des deux Ferrando dans la série des douze tableaux de Valence eût été impossible, si l'on n'avait connu les deux artistes que par cet ensemble. Il fallait, même pour seconder l'analyse, un terme de comparaison tel qu'un tableau peint par un seul des collaborateurs. Or il existe, non seulement un tableau, mais un groupe de tableaux, qui est l'œuvre authentique de Ferrando de l'Almedina. La clef du problème que pose tout d'abord le grand retable de la cathédrale de Valence se trouve dans une chapelle de la cathédrale de Cuenca.

*
* *

La plus fameuse des anciennes familles de Cuenca fut celle des Albornoz, illustrée par toute une lignée de capitaines et, plus encore, au XIVe siècle, par D. Gil, l'archevêque armé chevalier sur le champ de bataille de Tarifa, le belliqueux cardinal qui reconquit pour Urbain VI l'État pontifical. Dans son testament de 1364, le cardinal avait laissé une dotation pour la chapelle élevée par sa famille dans la cathédrale de Cuenca. Cette chapelle fut rebâtie et décorée au XVIe siècle, après l'union des deux familles d'Albornoz et de Carrillo, par le chanoine D. Gómez Carrillo de Albornoz, trésorier du Chapitre, qui avait vécu quelques années à Rome près de Léon X et de Raphaël. Les ouvrages de toute sorte qu'il avait commandés, pierre et fer, sculpture et peinture, se trouvaient à peu près achevés lorsqu'il mourut en 1536. Depuis lors, la chapelle des Albornoz, isolée dans un des bas-côtés du chœur, est restée en dehors des embellissements et des restaurations. La hautaine et superbe Espagne d'autrefois semble dormir à côté des morts dans l'ombre toujours froide de ce sanctuaire, où la Renaissance a étalé ce qu'elle

1. Voici, pour préciser, l'indication approximative des couleurs dans le tableau pour lequel la reproduction a le plus fidèlement conservé les rapports de valeurs : l'*Adoration des Bergers*. De gauche à droite. Berger debout : tunique d'un bleu très sombre et très profond, tirant au violet noir. Berger à genoux, vu de dos : tunique à capuchon laque cerise. Berger les mains jointes : blouse bleu mat, bonnet cerise. Saint Joseph : manteau violet sombre, tunique vermillon. Vierge : robe cerise, manteau outremer. Le sol et le fond, jaunâtres et roussâtres, des divers tons de la terre de Sienne.



pris sur les divers tableaux les mêmes gradations de tons et la même richesse relative[1]. Un blanc très pur avec les ombres d'ensemble des panneaux est *tricolore*, comme le serait l'habit de la Sainte Vierge — corsage bleu, drap blanc, couverture rouge.

Pour le départ de ce qui appartient à chacun des deux Fernando dans la série des douze tableaux de Valence eût été impossible, si l'on n'avait connu les deux artistes que par cet ensemble. Il importait, en effet, pour seconder l'enquête, de former de comparaison et qu'un tableau peint par un seul des collaborateurs où il existât non seulement un tableau, mais un groupe de tableaux, qui est l'œuvre authentique de Fernando de Almedina. La clef du problème que pose aujourd'hui le grand retable de la cathédrale de Valence se trouve dans une chapelle de la cathédrale de Cuenca.

*

La première mention de travaux [illegible] sur cette des Albornoz date de [illegible] après [illegible] Don Gil de Albornoz, archevêque de Tolède, le célèbre cardinal qui reconquit pour Urbain VI l'état pontifical. Dans son testament de 1861, le cardinal avait laissé une dotation pour la chapelle élevée par sa famille dans la cathédrale de Cuenca. Cette chapelle fut rebâtie et décorée au XVI[e] siècle, après l'union des deux familles d'Albornoz et de Carrillo par le mariage de Gomez Carrillo de Albornoz, trésorier du Royaume qui avait vécu quelques années à Rome près de Léon X et de Clément [illegible]. Les ouvrages de toute sorte qu'il avait commandés — pierre et fer, sculpture et peinture, se trouvaient à peu près achevés lorsqu'il mourut en 1536. Depuis lors, la chapelle des Albornoz, dite encore [illegible] du chœur, est restée en dehors des guides [illegible] et des promenades. La hauteur et superbe l'espace [illegible] comme devant [illegible] nuit dans l'ombre [illegible] où la [illegible] à peine qu'elle

1. Voici, pour préciser, l'indication approximative des couleurs du tableau pour lequel la reproduction a le plus fidèlement conservé les [illegible] de l'*Adoration des Bergers*. De gauche à droite. Berger debout [illegible] très sombre et très profond, tirant au violet noir. Berger à genoux [illegible] tunique à capuchon laque cerise. Berger les mains jointes : [illegible] robe cerise, manteau outremer. Le sol et le fond, jaunâtres et roussâtres, des divers tons de la terre de Sienne.



Gazette des Beaux-Arts

L'ADORATION DES BERGERS

Panneau du retable monumental de la Cathédrale de Valence

par Fernando Yanez de l'Almedina (vers 1507.)

pouvait réunir de plus opulent et de plus noble pour honorer les graves ancêtres et les âges héroïques.

Sur le fer peint et doré de la merveilleuse grille qui ferme la haute arcade par laquelle la chapelle peut communiquer largement avec le déambulatoire, et au-dessus de la porte qui regarde le transept, deux inscriptions du laconisme le plus fier apprennent au passant que cet enclos est la « Chapelle des Chevaliers », dont « la mort seule a pu triompher[1] ». Les deux inscriptions placées au revers de celles-là, sur la grille et sur la paroi, sont comme la signature du chanoine trésorier sur le monument qui devait l'associer pour jamais à la gloire des hommes d'épée[2]. D. Gómez voulut donner aux Albornoz ensevelis dans la chapelle des tombeaux dignes d'eux. Le cardinal D. Gil ne reposait pas dans sa ville natale : de Viterbe, son corps fut conduit à Tolède, où l'on voit encore, au milieu d'une chapelle de la cathédrale, son tombeau entouré d'un cortège de pleurants[3]. Mais le père du cardinal, D. Garcí Alvarez, et son frère, D. Alvar García, avaient été inhumés dans leur chapelle de famille, au long du mur massif de l'église. D. Gómez fit sculpter leurs statues dans des armures du XVI^e^ siècle et les fit placer sur des sarcophages ornés d'acanthes et d'Amours. Le fils, jeune et imberbe sous la visière de son casque, est couché aux pieds du père, vieillard à longue barbe, dont le casque est ceint d'un turban. Les épitaphes anciennes, écrites en rude castillan et en lettres gothiques, ont été laissées dans le mur au-dessus des tombeaux. Celle de D. Garcí Alvarez rappelle qu'« il fut toujours avec Dieu dans toutes ses actions et Dieu lui fit beaucoup de grâces et entre les autres grâces il lui en fit une, c'est que dans toutes les aventures périlleuses qu'il courut, jamais il ne fut vaincu[4] ».

Ces tombeaux d'ancêtres ont été très probablement sculptés par un certain Antonio Florez. Celui-ci est cité dans le testament de D. Gómez, à la date du 23 mai 1531[5], comme le sculpteur des trois

1. *Sacellum militum. — Devictis militibus mors triumphat.*

2. *Opus thesaurarii. — Disrupta magna vetustate, restituta sit perpetuo.*

3. Chapelle de saint Ildephonse.

4. « Aquí yace Garcí Alvarez de Albornoz, que Dios perdone, fijo de D. Fernan Pérez y nieto de D. Alvaro; fué buen cavallero y de buena vida, y sirvió bien los señores que ovó, y ayudó bien à sus amigos, y tóvose siempre con Dios en todos sus fechos, y Dios fizol muchas mercedes, y entre todas las otras mercedes fizol una, en muchos fechos de peligro en que se halló, acertó que nunca fué vencido; y finó diez y ocho dias de setiembre, era de mil y trecientos y sesenta y seis annos [ère espagnole, dite de César; 1328 de l'ère chrétienne]. »

5. Ceán Bermúdez, *Dicionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 1800, t. II, p. 129.

autels de marbre que contenait la chapelle : le maître-autel, adossé au mur du fond, et les deux autels latéraux placés sous deux édicules jumeaux entre la paroi où est percée la porte et les deux tombeaux. Chacun de ces autels a son retable. Le chanoine, qui se souvenait des tableaux d'autel italiens, n'a pas admis dans la chapelle ces tableaux en bas-relief de bois polychrome ou de marbre doré qui se sont multipliés en Espagne avec une telle profusion depuis le XIV^e^ siècle jusqu'au XVIII^e^. Il rappelle dans son testament qu'il ne devait y avoir dans les retables[1] d'autre sculpture que les encadrements « à la romaine ». Les retables eux-mêmes devaient être peints. Le peintre, que le testament appelle « *singular pintor* » et « *señor pintor* », est Ferrando Yañez. Palomino, qui a connu son nom, mentionne sa patrie : c'est l'Almedina, le village natal du second des Ferrando cités en 1507 comme les peintres du grand retable de Valence[2].

Le retable du maître-autel de la « Chapelle des Chevaliers » est un polyptyque construit en manière d'arc triomphal et dont les reliefs composent des trophées d'armes antiques. La date de 1526 est inscrite au milieu de la frise.

Le panneau placé dans l'arcade du milieu est un *Crucifiement*, avec les croix des trois larrons. Au pied des croix, d'un côté les Saintes Femmes, de l'autre un groupe de soldats en armure ; au fond, des cavaliers au galop. Sur le premier plan, à gauche, saint Dominique[3] à genoux. La prédelle de ce tableau est divisée en trois panneaux oblongs. Au milieu, le donateur, à genoux devant le Christ ressuscité. Son visage, vu de profil, est massif et dur. Le chanoine est vêtu d'une simarre noire, qui laisse passer les manches de l'aube, et coiffé d'un bonnet noir. Un garde endormi à côté du tombeau lui

1. Et non, comme l'a compris Bermúdez, *dans la chapelle*, qui contient les deux tombeaux avec leurs statues gisantes (*Dicionario*, t. VI, p. 15).

2. *El Parnaso español pintoresco laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la nación*, par D. Antonio Palomino de Castro y Velasco (t. III du *Museo pictórico*, Madrid, 1796, p. 333). Palomino ne semble avoir connu Yañez que par tradition. Il le fait mourir vers 1600 et le présente comme un élève de Raphaël. Il lui attribue des retables conservés à l'Almedina, et dont aucune trace n'a pu être retrouvée. Les indications fournies par Palomino et Bermúdez au sujet de Ferrando Yañez de l'Almedina sont reproduites par Madoz dans son *Dicionario geográfico estadístico histórico de España* (II, p. 90; VII, p. 232). Elles ont été citées par D. Roque Chabás. M. Justi a donné pour la première fois, avec l'aide de ces renseignements précis, une brève étude sur les retables de la chapelle des Albornoz (art. cité plus haut).

3. Et non le donateur (Justi).

fait pendant. Sur les panneaux de gauche et de droite, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean l'Évangéliste*, figures à mi-corps, de face. Les deux tableaux carrés qui couvrent tout le socle de chacun des deux piédroits sont les deux *Martyres de sainte Catherine* : la roue[1] et la décollation. Entre les pilastres, un pape et



Cliché E. Bertaux

L'ADORATION DES MAGES, PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA

(Retable de la chapelle des Albornoz, Cathédrale de Cuenca.)

un évêque sont debout sur deux étroits panneaux; c'est sans doute *Saint Grégoire* et *Saint Augustin*. Au-dessus d'eux se montrent, dans des médaillons en bas-relief, deux bustes de Prophètes. Enfin deux angelots soutiennent, au-dessus de la frise, un petit tableau encadré dans un cartouche de marbre, et sur lequel on distingue difficilement la silhouette d'une *Nativité*.

Les deux retables des autels latéraux ont des figures plus grandes

1. Et non « l'examen » devant les docteurs (Justi).

du double que celles du *Crucifiement*. L'un des tableaux est une *Pietà*, l'autre une *Adoration des Mages*. Le trésorier D. Gómez a mentionné la *Pietà* dans son testament de 1431 ; il a voulu reposer au pied de l'autel que surmonte ce tableau. Une autre dalle est couchée devant l'autel des Rois Mages : c'est la sépulture du frère de D. Gómez, l'alcade des nobles de Cuenca (*hijosdalgo*), D. Luis Carrillo de Albor-



Cliché Alinari.

L'ADORATION DES MAGES, ESQUISSE, PAR LÉONARD DE VINCI

(Musée des Offices, Florence.)

noz, qui y fut déposé avec sa femme, Doña Inès de Barrientos, en l'an 1550. D. Luis avait, d'après le testament du trésorier, contribué aux frais de ce retable. La *Pietà* a été peinte après le polyptyque de 1526, et l'*Adoration des Mages* sans doute en dernier lieu.

Les trois tableaux de Ferrando Yañez de l'Almedina sont presque invisibles dans la chapelle des Albornoz. Le retable du *Crucifiement* reçoit à peine un faible jour du Nord, qui, tombant du haut d'une étroite fenêtre, fait saillir les reliefs du cadre, et laisse les panneaux dans la nuit. Les deux autres tableaux ne sont atteints que pendant

quelques minutes par jour, et seulement durant quelques mois de l'année, par un rayon qui vient des lointaines verrières de la nef et projette sur les peintures toutes les couleurs du prisme. Il faut ajouter que les tableaux ont été fumés à saturation par les cierges dans ce recoin magnifique et sépulcral, où l'air ne pénètre pas plus que la lumière.

De l'ombre qui entoure le corps du Christ, de la caverne noire



Cliché Grollo.

L'ADORATION DES MAGES, PAR FERRANDO DE LLANOS

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

comme l'abîme devant laquelle sont assemblés les Mages, sortent à demi, lorsqu'une lumière passe, des regards d'enfants, des sourires de femmes. C'est ainsi qu'apparaît au Louvre le *Saint Jean-Baptiste*, divin fils de l'Intelligence et de la Nuit. Les tableaux de Yañez, en s'enfonçant dans les ténèbres, ont ressemblé de plus en plus aux œuvres les plus profondes du savant universel. « Je vous assure, écrivait Ponz, que ce sont des œuvres fameuses ; j'y reconnais le grand Léonard. »

La Vierge aux pieds de laquelle s'agenouillent les rois ressemblerait trait pour trait à la *Sainte Anne* de François Ier si sa beauté n'était plus lourde et plus matérielle. L'un des *condottieri*, debout

au pied de la croix, l'homme à l'armure noire, qu'entourent des hommes de même race, rappelle ce Colleone qui resta, pour l'élève de Verrocchio, le type de la force directe et brutale, comme le David celui de la grâce mobile et pensive.

Les trois tableaux de Cuenca sont plus ou moins léonardesques, ainsi que l'étaient tous les panneaux du retable de Valence. Les couleurs opulentes, bleus et rouges, n'ont été ranimées par aucun nettoyage sur les tableaux de la chapelle des Albornoz ; cependant, il est aisé de voir qu'elles ont été prodiguées par Yañez, quand il a travaillé seul, comme elles l'avaient été à l'envi par les deux collaborateurs. Une comparaison générale et sommaire des tableaux de Cuenca avec le retable en litige risquera de laisser l'œuvre indivise, ou d'y tailler des parts sans un critérium légitime. Il faudrait procéder de proche en proche, en partant de points fixés. Comment déterminer ces points? Le plus sûr est, je crois, de confronter avant tout deux panneaux qui sont, l'un à Valence, l'autre à Cuenca, et qui représentent un même sujet, riche en figures et en détails : l'*Adoration des Mages*.

Un premier fait se révèle aussitôt : les deux compositions sont aussi différentes que possible. Or, le tableau de Valence reproduit manifestement, pour les figures principales, l'arrangement du tableau inachevé de Léonard de Vinci, qui se trouve au Musée des Offices. Le groupe formé par le saint Joseph courbé, qui tient à la main un hanap, et par le bel adolescent qui se penche derrière lui pour voir Jésus, a été transporté tel quel de Florence à Valence. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant a été simplement retourné de droite à gauche. Le peintre espagnol, en copiant le geste du *bambino*, a fait un contresens : la main levée (qui est cette fois la main *gauche*) ne bénit pas ; l'Enfant approche de son oreille le couvercle d'un vase, comme il ferait d'un hochet à grelot. Dans le coin gauche du tableau, un homme est debout, enveloppé dans un manteau de philosophe, un doigt sur la bouche, et pareil à ce *pensieroso* du tableau de Florence, qui semble personnifier, en présence de la foi nouvelle, la sagesse antique.

Sur le panneau de la chapelle des Albornoz, un unique détail rappelle de loin l'*Adoration des Mages* ébauchée par Léonard de Vinci : c'est une tête, appuyée à une main dont l'index est levé, comme la tête du « philosophe » de Florence. Encore faut-il y regarder de près, pour la découvrir dans l'ombre de la grotte, entre la Vierge et le Mage debout. Un même peintre, dans l'intervalle de vingt ans

et plus qui sépare les deux panneaux de Valence et de Cuenca, aurait-il oublié totalement une composition dont il avait, semble-t-il, rapporté d'Italie le souvenir le plus fidèle, et qu'il avait, une première fois, copiée en Espagne? L'hypothèse est peu vraisemblable.



Cliché E. Bertaux

LE CHRIST RESSUSCITÉ, PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA

(Musée provincial de Valence.)

N'est-il pas, au contraire, naturel d'attribuer l'*Adoration des Mages* de Valence et celle de Cuenca à deux peintres différents, dont chacun aurait profité des enseignements de Léonard selon son propre tempérament : l'un copiste servile, l'autre disciple plus libre, et peut-être plus fervent?

Les deux panneaux que nous avons confrontés ne diffèrent pas

seulement par la composition ; un examen plus attentif relèvera des différences dans la touche, et dans le dessin même. Prenons les seules figures qui présentent, d'un tableau à l'autre, une ressemblance tout extérieure : les rois Mores ont tous deux un turban et des bottes de cuir blanc fendues d'un crevé à la hauteur du genou. La tunique du More de Cuenca, dont la soie écrue est toute striée d'inscriptions arabes brodées en noir ; le chapeau de velours noir, qu'il tient à la main, et dont le galon est orné de perles ; les palmettes d'or tracées sur la jambe et le pied de la botte sont détaillées avec une finesse qui rappelle l'art du xv^e^ siècle. Le surtout incarnat du More de Valence, attaché sur l'épaule par des lacets d'or, le galon même qui orne le manteau du plus jeune des rois, et qui est couvert de caractères orientaux, sont d'une exécution plus sommaire et plus molle. Mais c'est peu que des nuances dans le choix et le rendu d'un accessoire, lorsque les deux personnages costumés à l'orientale contrastent l'un avec l'autre par leur attitude, leur allure, et jusque par les proportions de leurs corps : celui-ci, un vrai nain, court de torse, et si mal assis, sur ses jambes inégales, qu'il va tomber ; celui-là, solidement campé et bien découplé. Mêmes différences entre les visages des deux Vierges et le corps des deux enfants : à Valence, des formes inconsistantes ; à Cuenca, des chairs pleines et rebondies. De telles constatations seraient faciles à multiplier ; elles ne feraient qu'appuyer une conclusion qui se dégage d'elle-même. Le rapprochement de deux tableaux qui n'ont de commun que le sujet et le coloris nous a permis de distinguer dans le retable de Valence un panneau qui *n'est pas* de Ferrando Yañez de l'Almedina, et qui doit être, par conséquent, de Ferrando de Llanos.

Il faudrait poursuivre les confrontations. Mais, l'*Adoration des Mages* une fois mise de côté, la chapelle des Albornoz n'offre guère de panneau que l'on puisse directement placer en parallèle avec un des panneaux de Valence. Ni le *Crucifiement*, ni la *Pietà* ne comptent parmi les images des Mystères joyeux. De la petite *Nativité* de Cuenca, on ne peut guère distinguer que les têtes ; c'en est assez pour voir que les bergers sont absents, alors qu'à Valence ils tiennent le premier plan. Reste le Christ ressuscité de la prédelle. C'est une figurine peu distincte, et presque impossible à reproduire ; mais, pour la comparer à la figure centrale de la *Résurrection* de Valence, on peut trouver à Valence même un intermédiaire. C'est un panneau du Musée provincial qui représente le Christ ressuscité au milieu de trois guerriers ; au fond, le *Noli me tangere*. Les per-

sonnages ont la taille des figures du grand retable. Or, toute une moitié du panneau de Valence, — le Christ, avec le garde endormi, — se trouve *exactement* reproduite en réduction sur la prédelle de Cuenca. Les lignes de caractères arabes qui raient la casaque cramoisie du grand estafier vu de dos sont celles qui décorent le pourpoint clair du roi More sur le tableau de l'*Adoration des Mages* Le Christ ressuscité du musée de Valence est une œuvre incontes-



Cliché Grollo.

PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE
PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA
(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

table de Fernando Yañez. Or, comparons cet athlète souriant avec le Ressuscité du grand retable, peint justement dans la même attitude, mais si court, si mou, avec son torse empâté et sa face insignifiante ; nous aurons reconnu dans la *Résurrection* un second panneau de Ferrando de Llanos.

Il faudrait maintenant établir, par des rapprochements aussi péremptoires, les droits de Ferrando Yañez lui-même sur d'autres panneaux du retable, ou tout au moins, sur l'un d'eux. Le moyen nous en est offert par la figure la plus pittoresque de la chapelle des Albornoz : le roi More. Ce même homme jeune. à la fois vigoureux

et élancé, reparaît avec la même attitude, le même geste, le même costume, la même coiffure (le turban cache-nez), et seulement tourné en sens inverse, dans le tableau de la *Présentation de la Vierge au Temple*, où il est debout sur la terrasse du fond, à côté du grand prêtre.

Les hommes du premier plan, avec leur carrure massive, leurs nuques charnues, leurs cous puissants ; les femmes mêmes, et jusqu'aux enfants, sont d'une race plus sereine et plus forte que les rois et les guerriers des panneaux voisins. L'accent du pinceau est plus franc et plus mâle. Les différences qui se laissent apercevoir confusément, dès qu'on passe en revue la suite des panneaux, deviennent distinctes lorsque l'attention s'est fixée sur deux termes de comparaison solidement établis. Un jugement s'impose, que l'on doit formuler sans craindre de faire de la « critique » rétrospective. Les deux Ferrando ne sont point des artistes de même valeur et de même taille : Yañez est supérieur à Llanos par la science, la sûreté et la vigueur. La répartition de leurs œuvres respectives doit être, en quelque manière, un classement par ordre de mérite. En prenant les panneaux types (d'une part, *Présentation de la Vierge au Temple* ; de l'autre, *Adoration des Mages* ou *Résurrection du Christ*), et en comparant successivement avec eux chacun des autres panneaux du retable, on peut dresser la liste suivante :

Ferrando Yañez de l'Almedina	Ferrando de Llanos
1. Rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or.	1. Nativité de la Vierge.
2. Présentation de la Vierge au Temple.	2. Adoration des Mages.
3. Visitation.	3. Fuite en Égypte.
4. Adoration des bergers.	4. Résurrection du Christ.
5. Purification de la Vierge.	5. La Pentecôte.
	Aide de Ferrando de Llanos.
6. Mort de la Vierge.	6. L'Ascension.

Je présente cette liste avec assurance : elle se trouve coïncider rigoureusement avec celle que M. Justi a formée de son côté. Les noms des peintres seuls sont intervertis. Je rends à Yañez ce que l'historien allemand donnait à Llanos, et réciproquement. M. Justi lui-même fait savoir qu'il avait visité Cuenca en 1871, — ce qui représentait alors vingt heures de diligence depuis Madrid : c'est près de vingt-cinq ans plus tard, après la publication des documents trouvés par D. Roque Chabás, qu'il se servit de ses notes, sans pou-



Cliché Grollo.

LA MORT DE LA VIERGE, PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

voir s'aider ni d'une photographie, ni d'un croquis. Je ne me suis permis de contredire mon illustre devancier qu'après trois séjours à Valence et deux voyages à Cuenca. Je donne mes preuves : des photographies. Elles sont, je crois, capables de rallier M. Justi tout le premier à des conclusions qui se trouvent d'accord avec les siennes, sauf sur la place qui revient aux deux noms, en tête des deux séries d'œuvres.

Chacun des groupes de panneaux qui représente maintenant un peintre laisse deviner un peu de ce qu'était l'artiste, de ce qu'il a vu, de ce qu'il a appris, de ce qu'il a créé. Les deux Ferrando ont subi l'ascendant de Léonard ; mais tous deux ne se sont pas attachés aux traces du maître avec la même docilité. L'étude des divers panneaux confirme ce qu'indiquait la comparaison des deux *Adorations des Mages*, celle de Cuenca et celle de Valence.

En dehors de Léonard, Llanos imite presque uniquement le Pérugin : les Apôtres de la Pentecôte, agenouillés autour d'une Vierge qui est une sœur bâtarde de Monna Lisa, penchent le cou, lèvent la tête et ouvrent les yeux comme les simulateurs d'extases que le peintre incrédule fit adorer par les dévots. Yañez n'a donné cette attitude qu'au saint Jean de la *Pietà* de Cuenca, sans forcer le raccourci de la face ni tendre les muscles du cou, comme l'a fait son collaborateur, par exemple, en peignant le monstrueux saint Joseph de la *Fuite en Égypte*. Le maître italien dont Yañez se rapproche le plus est Fra Bartolommeo, qui lui-même a dû beaucoup à Léonard. Le Castillan imite plus d'une fois, avec un dessin plus dur et plus nerveux que celui de l'original, les amples draperies et les types épais du dominicain de Florence.

Llanos a conservé la vision des rochers hérissés et du chaos bleu devant lequel sourit l'épouse de Messer Giocondo. Avec sa mollesse propre, il laisse les durs cristaux se fondre en sorbets de neige. Yañez, lui, regarde autour de Valence la *Huerta*, avec ses rudes habitants et ses maisons à terrasse ; il regarde la ville même : ce clocher trapu, en forme de prisme octogonal, qui se montre dans le lointain, au milieu du tableau de l'*Adoration des Bergers*, c'est celui de la cathédrale pour laquelle travaillait le peintre, le légendaire Miquelet. Llanos n'a d'yeux ni pour la ville, ni pour la plaine verte qui entoure ses murailles : si près des palmiers, il donne aux régimes de dattes que saint Joseph va cueillir pour l'Enfant et à ceux qu'ont cueillis les anges l'aspect d'une grappe de muscat.

Il dédaigne l'art musulman, dont les fantaisies brillantes égayaient

encore Valence, pour les draperies à l'antique et les costumes à la florentine. Yañez, au contraire, brode les arabesques des caractères coufiques, non seulement sur les pourpoints des rois mores et des guerriers romains, mais sur le tapis du Temple et jusque sur la couche funèbre de la Vierge. Ces étoffes hispano-moresques, qui font penser aux turqueries de Carpaccio, donnent à tel coin des panneaux de Valence une richesse vénitienne.

Deux mots résumeront le parallèle : Llanos reste asservi à



Cliché Grollo.

REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE, PAR FERRANDO DE LLANOS

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

l'imitation; il est élève d'une « Académie », comme les disciples de Léonard en Lombardie; il reste, en art, un Italien, Yañez, par le pittoresque de son orientalisme, comme par la vigueur de son réalisme, est vraiment un peintre espagnol.

*
* *

L'histoire de ces deux artistes tient dans leur œuvre. C'est par elle que nous connaissons le fait essentiel de leur vie: le voyage d'Italie. Il est certain qu'au commencement du XVI^e^ siècle tous deux

étaient à Florence : c'est là, et non pas à Milan, qu'ils ont pu connaître la *Sainte Anne* et la *Joconde*; c'est là seulement qu'ils ont pu trouver réunis le Pérugin et Fra Bartolommeo.

Aucun document florentin ne nomme ces deux étrangers. Seul un contrat fait allusion incidemment à l'un d'eux, un « *Ferrando spagnuolo* » qui fut l'un des aides de Léonard, au temps où le maître travaillait au carton de la *Guerre de Pise* pour le Palais Vieux. C'était entre 1503 et 1505[1]. En 1506 Léonard abandonne l'entreprise. En 1507 les deux Ferrando sont à Valence. Lequel d'entre eux était le Ferrando de Florence?

Vasari mentionne un second peintre espagnol dont il ne dit pas le nom, et qui fut le collaborateur de Domenico Pecori, à Arezzo, en 1504 et 1505[2]. Les tableaux d'Arezzo dans lesquels cet Espagnol peut revendiquer une part, — une grande *Vierge de Miséricorde* dans la cathédrale, une *Circoncision* à Sant'Agostino, — sont des œuvres purement ombriennes, dans le goût du xv^e^ siècle. Il faut noter cependant qu'au dire de Vasari l'Espagnol d'Arezzo « peignait bien à l'huile ». Le biographe en eût pu dire autant des deux Ferrando.

Que l'un d'eux soit ou non le peintre anonyme de Vasari, tous deux ont droit à une place dans l'histoire même de la peinture florentine. Le plus médiocre du couple, Llanos, est le disciple le plus fidèle que Léonard ait formé à Florence après son retour en 1500[3]; Yañez subit à la fois l'influence de deux maîtres au moins, comme un Ridolfo Ghirlandajo, et s'élève fort au-dessus du fils de Domenico. Il y aurait grand intérêt à retrouver un tableau peint à Florence par ce *Manchego*.

Tout ce que nous voudrions savoir sur le voyage et le séjour des deux Ferrando en Italie nous échappe. Il est probable qu'ils étaient partis de Valence, comme le Jacopo qui alla travailler à Venise. Mais savons-nous d'où est venu ce « *Joanes Ispanus* », dont

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 89. Cité par Chabás et Justi.

2. *Le Vite*, éd. Milanesi, t. III, p. 222.

3. L'*Adoration des Mages* du Musée des Offices, que Ferrando de Llanos a copiée, a passé jusqu'à nos jours pour le tableau commandé à Léonard, en 1481, par les moines de San Donato a Scopeto. Eugène Müntz et, après lui, M. Strzygowski ont essayé de démontrer que ce tableau avait été exécuté après 1500 et qu'il devait être identifié avec une seconde *Adoration des Mages*, également inachevée, que Vasari avait vue à Florence chez un particulier. La copie du tableau de Léonard peinte à Valence vers 1507 par un artiste qui avait séjourné à Florence vers 1505 apporte aux conclusions des deux critiques une confirmation inattendue et décisive.

l'unique tableau connu, la *Pietà* du marquis d'Adda, à Milan, pourrait passer pour une œuvre vicentine[1] ? L'origine même du Spagna, qui devint l'un des disciples les plus féconds du Pérugin, nous reste inconnue.

Nous ignorons aussi comment les peintres du grand retable de Valence ont pu se former, et ce qu'ils savaient en arrivant à Florence. Je ne distingue en eux rien qui rappelle le seul peintre valencien de la fin du xv[e] siècle dont je connaisse le nom et dont j'aie pu en partie reconstituer l'œuvre : maître Rodrigo[2].

Nous ignorons enfin dans quelles circonstances les deux peintres espagnols sont venus ou revenus à Valence, où nous les trouvons en 1507. On sait seulement, par un rôle d'impôt, que « les Ferrandos, peintres », s'y trouvaient encore en 1513[3].

Si la vie des deux artistes nous reste cachée, nous devons essayer de compléter la liste de leurs œuvres, en cherchant par l'Espagne les panneaux qui peuvent être rapprochés du grand retable de Valence et des tableaux de Cuenca. M. Justi a donné deux indications. Je vais les compléter par quelques notes de catalogue. Les rares tableaux qui peuvent être ajoutés dès maintenant à l'œuvre des deux Ferrando sont incontestablement de Yañez, comme le *Christ ressuscité* du musée[4].

Sacristie de la cathédrale[5] : Retable des saints Cosme et Damien, provenant d'une chapelle de l'église. Le grand panneau, sur lequel les deux saints médecins étaient debout côte à côte, a été scié par le milieu. Les figures, aujourd'hui séparées, sont aussi grandes que les

1. Publié par M. G. Frizzoni, dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, VI, 1893, p. 183, pl. 4.

2. Le seul tableau *signé* de ce peintre est un *Crucifiement* que j'ai retrouvé dans une chapelle obscure de l'église San Nicolás (*Revue de l'Art ancien et moderne*, décembre 1906, p. 425, note 3). Par comparaison avec cette œuvre, on peut lui attribuer, sans crainte d'erreur, un retable important dont quatre panneaux sont conservés dans une chapelle de la cathédrale de Valence : l'*Histoire de saint Narcisse*. Un autre retable de même style et de coloris plus aigre, qui représente la *Légende de saint Denis*, avec la grande image du saint vêtu pontificalement, a été transporté par morceaux dans la sacristie de la cathédrale, où il serait aisé de le reconstituer. Ce retable est l'œuvre, non pas de maître Rodrigo, mais de son fils, qui a laissé sa signature, en valencien (*lo fil do mestre Rodrigo*), sur une *Adoration des Mages* aujourd'hui conservée au musée de South Kensington (reprod. dans le *Burlington Magazine*, mai 1907, p. 109).

3. Document des Archives municipales de Valence, signalé par D. Luis Tramoyeres.

4. Voir plus haut.

5. Cité par Justi.

personnages du retable du maître-autel. Prédelle : la *Pietà* (reproduite en tête de cet article). Le corps du Christ et les attitudes des Saintes Femmes offrent de nombreuses ressemblances avec la *Pietà* de la chapelle des Albornoz. Au fond, Valence, dans sa ceinture de murailles, avec le Miquelet.

Játiva; collégiale, chapelle du transept Nord, à droite de l'entrée, tableau d'autel : le *Jugement dernier*[1]. La composition est imitée du tableau de Fra Bartolommeo, inachevé et ruiné, qui a été transporté depuis peu de l'hospice de Santa Maria Nuova au musée des Offices.

Murcie; cathédrale, chapelle San José, au chevet de l'église, derrière le déambulatoire : le *Mariage de la Vierge*[2]; fragment d'un retable. Au-dessus du tableau, couronnement cintré avec un buste de Dieu le Père, en costume papal, qui rappelle singulièrement, au milieu de sa couronne d'anges italiens, les images du Père Éternel peintes par Gérard David. Une inscription peinte au bas du cadre rectangulaire[3] fait connaître le nom du donateur et la date (1516) :

Esta obra mando azer el raccionero D. Juan de Molina. A. D. M D XIII III.

*
* *

Ferrando Yañez peut être suivi à Cuenca jusqu'au delà de 1531 ; Ferrando de Llanos n'est plus nommé après 1513. Quelle a été l'influence de ces deux peintres qui ont apporté à Valence l'art de la Renaissance italienne dans les années de son apogée? Suivre cette influence, ce serait écrire l'histoire de la peinture valencienne du XVI^e^ siècle. Je n'essaierai point de le faire ici. Mais les lignes directrices de l'étude que je réserve se dessinent assez nettement à mes yeux pour que je les indique en deux traits.

Juan de Juanes commence aujourd'hui l'histoire des peintres valenciens : il passe pour avoir révélé à l'Espagne la peinture italienne du XVI^e^ siècle. Le rôle qui lui est attribué doit être rendu dès maintenant aux deux Ferrando.

Juan de Juanes eut pour père un peintre, Vicente Maçip. Son œuvre capitale était le retable de la cathédrale de Segorbe, dont les panneaux noircis sont dispersés dans les coins les plus sombres

1. Cité par Justi comme un tableau raphaëlesque.
2. Cité par Justi.
3. Non mentionnée par Justi et inédite.

de l'église et de la sacristie. On y reconnaît un disciple vigoureux du plus puissant des deux Ferrando : Yañez de l'Almedina[1].

Juan de Juanes ne semble avoir suivi ni ce maître, ni son père; son art élégant et doucereux, qui a cessé d'attirer l'admiration des critiques, participe de l'italianisme et de l'académisme de Ferrando de Llanos. Sans la froideur du coloris, quelques tableaux de Juan de Juanes, œuvres de jeunesse, comme le groupe de sainte Anne avec



Cliché Grollo.

RENCONTRE DE JOACHIM ET D'ANNE A LA PORTE D'OR
PAR FERRANDO YAÑEZ DE L'ALMEDINA

(Panneau du grand retable de la cathédrale de Valence.)

la Vierge et l'Enfant, qui forme la partie centrale d'un tableau d'autel de San Nicolás à Valence, ou le charmant groupe de la Vierge avec les Saints Innocents et les saintes martyres Dorothée et Agnès, accompagnées de leurs amoureux, saint Théophile et le vénérable Agnésius, qui figure au musée, passeraient pour avoir été peints par l'un des maîtres du grand retable de la cathédrale[2]. Les visages de

1. D. Elías Tormo y Monzó, qui a consacré à Vicente Maçip une brève et excellente étude, et qui le présente comme un disciple des *deux* peintres du grand retable de Valence, lui attribue le tableau de Murcie, que je crois devoir laisser à Ferrando Yañez, d'accord avec M. Justi (*Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, dans *Varios estudios de Artas y Letras*, nos 1 et 2, Madrid, 1902, p. 84).

2. La sainte Anne a été attribuée à l'un d'eux par Justi.

femmes et les corps d'enfants, le vaste paysage rappellent, non point Raphaël, mais Léonard. Ce que Juan de Juanes a connu de l'Italie, il n'avait que faire de l'aller chercher outre-mer[1]; il l'a trouvé dans la cathédrale de Valence ou peut-être dans l'atelier de Ferrando de Llanos.

Après le père de Juan de Juanes, nul peintre de Valence ne semble avoir suivi les traces de Ferrando Yañez. Certes, le maître qui a peint pour la cathédrale l'*Adoration des Bergers* et la *Rencontre à la Porte d'Or* pouvait donner de fortes leçons. Regardez les bergers du maître-autel; sous leur livrée trop éclatante d'outremer et d'incarnat, ce sont de vrais hommes du peuple. Ils ont le visage hâlé, les mains noueuses, les pieds calleux. Le tireur d'épine, dont le visage disparaît sous un capuchon de bure, n'a rien de l'antiquité, ni de l'Italie. Dans cette étude d'après nature, la sincérité vivante du dessin fait oublier la science du raccourci. Les suivantes de sainte Élisabeth, qui échangent des coups d'œil avec les bergers, ne sont point des Florentines, mais de rieuses *muchachas*, mal surveillées par une vieille édentée. Et quelle figure d'animal, dans toute la peinture italienne du XVI^e^ siècle, peut être comparée avec le pauvre mouton, lié par les pattes, qui somnole aux pieds de Joachim?

Tous ces modèles de réalisme sain et populaire furent perdus. Velazquez les ignorait quand il peignit dans sa jeunesse ses tableaux de cuisine et de cabaret; Murillo, quand il fit poser devant lui les petits pouilleux de Séville. Maintenant que des reproductions satisfaisantes ont fait mieux connaître les panneaux du grand retable de Valence, qui croirait qu'un siècle d'idéalisme froid et maniéré sépare les paysans agenouillés devant l'Enfant et les bergers qui suivent Joachim, des *bodegones* et des *Borrachos*?

Ferrando Yañez de l'Almedina, dont le nom était resté connu des artistes jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, comme celui d'un élève des maîtres italiens, doit être honoré comme un précurseur par les peintres du XX^e^ siècle qui, dans toute l'Espagne, sont revenus aux traditions les plus robustes de leur art national. Avant les grands maîtres qui paraîtront au commencement du XVII^e^ siècle, il n'est pas d'artiste plus *espagnol* que ce Castillan de la Haute-Manche qui a su oublier parfois l'Italie et Léonard pour fraterniser avec les humbles, bêtes ou gens de sa terre, et qui a créé, en revenant de Florence, la peinture « picaresque ».

E. BERTAUX

ARTISTES CONTEMPORAINS

EUGÈNE CARRIÈRE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

V

Je ne prétends pas — ou si j'ai prétendu, je renonce — à détailler une œuvre que connaît familièrement chaque visiteur des expositions parisiennes en ces vingt dernières années. J'entends chaque visiteur capable d'émotion et de réflexion. Mais peut-être y aura-t-il quelque fruit à comprendre, autant que nous le pouvons, la logique interne du développement d'Eugène Carrière.

Si l'on suit le peintre dans les vingt années de travail, de tenace travail, qui sont resserrées entre le jour où il a découvert sa voie et le jour de sa mort, on se donne un spectacle auquel se doit intéresser quiconque s'intéresse à l'humanité.

Carrière est d'abord le bon ouvrier que j'ai dit, sans idée de derrière la tête, et, comme il le reconnaissait, d'une animalité forte et têtue. De peu de lecture, de culture très courte[2], dépourvu de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 265, et t. II, p. 12.

2. Il ne connaissait pas les poètes. Je me rappelle une soirée de juillet 1894, que nous passâmes seuls sous les marronniers de mon jardin de Passy; je lui lus la *Maison du Berger*, et lui dis que la dernière strophe, de l' *« amour taciturne et toujours menacé »*, me semblait sortir de son cœur à lui, Carrière, non moins que de celui de Vigny. Il ne soupçonnait l'existence ni de ces vers fameux ni de l'auteur même. Il en fut saisi et profondément ému. Il emporta le volume. Et, en effet, c'était son bien.

conception religieuse ou philosophique lui appartenant et, plus encore de toute notion empruntée, ne sachant que regarder autour de lui et ruminer ingénument ces formes qui lui entrent dans les yeux, il ne connaît, il ne voit le monde qu'à travers son travail même.

Mais ce travail l'initie à toute la mystérieuse réalité. C'est ce qu'il faut observer avec soin. Du jour où, sous son pinceau opiniâtre, une touche noire et une touche claire, entre lesquelles il a longtemps cherché le passage, se rejoignent enfin avec une justesse si parfaite que tout l'entre-deux, où aucun linéament n'apparaît, devient soudain volumineux, cohérent et animé, — de ce jour où Carrière a trouvé le secret de « rejoindre », il se sent en communication avec la Nature elle-même. Il se sent soulevé et porté par son flot. Il s'émerveille d'abord, puis se confie. Que pèse l'incompréhension du public, que pèse le déficit financier, pendant les minutes de joie où l'on suit le puissant courant, où l'on est assuré que toute la nature, encore indécouverte, mais certainement logique et solide, est là, prête à fournir à notre élaboration progressive une matière illimitée ! Comme Pasteur abrège sa nuit et court de son lit à ses tubes de culture, Carrière se précipite sur sa toile, désireux de fixer le rapport secret et juste qui fuit. Il reste des journées enfermé, poursuivant, d'esquisse en esquisse, le mouvement d'un enfant qu'il s'agit de blottir dans le giron maternel, en telle manière qu'il s'en détache et pourtant y tienne encore. Il poursuit en même temps l'échelle juste des valeurs, entre la fermeté du front osseux et les carnations souples et molles, entre la blancheur lumineuse du sein et celle plus amortie de la joue du nourrisson qui s'y enfonce. Attention acharnée, appréhension ; l'œil aiguise sa subtilité. Enfin le rapport attendu se dégage ; voici que les formes s'épousent, que les volumes s'équilibrent ; tout se tient. Que c'était naturel ! L'effort de la recherche s'évanouit aux yeux mêmes du chercheur... De telles expériences souvent répétées ont laissé leur trace dans les paroles enthousiastes de Carrière : « L'émouvante surprise de la nature aux yeux qui s'ouvrent sous l'empire d'une pensée enfin voyante... est ma joie et mon inquiétude... Tout est une confidence qui répond à nos aveux, et mon travail est de foi et d'admiration. » (Préface à l'Exposition de ses œuvres chez Boussod, en 1896.)

Son ami Jean Dolent l'a souvent regardé travailler ; et voici comment il le cinématographie en l'action de dessiner : « Le crayon pèse fortement sur le papier qu'il ne quitte pas ; le trait s'allonge,

s'arrondit en courbes molles, et le corps entraîné suit le mouvement de la main, se projette, s'efface ; la tête se penche, se redresse, et le dessin s'achève dans un silence d'inquiétude et d'espoir. » Ainsi, point de traits jetés, point de brisures, point de reprises ; la dis-



PORTRAIT D'ÉLISE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. Delvolvé-Carrière.)

continuité est quelque chose à quoi répugne la main même de Carrière. Cette main est naturellement peu agile et peu nerveuse ; c'est la main caressante et insistante d'un homme du Nord qui ne veut qu'une chose à la fois ; de plus, elle a pris l'habitude de ce mouvement en rond qui toujours dévide des ondes ; les muscles du bras et ceux même de l'épaule participent, comme Dolent le remarque, à

cette habitude de mouvement arrondi. Il eût fallu que Carrière forçât quelque chose en son propre mécanisme pour dessiner une ligne brisée, un angle. Regardez les croquis exposés à l'École des Beaux-Arts, trop peu nombreux, mais suffisants pour cette démonstration[1]. Toujours ce sont des volutes qu'on dirait d'intention décorative ; toujours la silhouette s'inscrit, ou plutôt s'enroule sur une courbe simple, comme un corps ployant d'ondine dans un remous. Les draperies suivent le geste, tantôt replié, tantôt déplié, à la façon d'une corolle qui s'ouvre et se referme ; les bras, de dessin sommaire et amorphe, car « les formes ne sont pas par elles-mêmes », disait-il, s'infléchissent comme des tentacules ou les anses chimériques d'un vase. Là-dessus le travail de la brosse s'applique, avec de la terre d'ombre et du blanc, toujours selon le même mouvement giratoire ininterrompu, mouvement comparable à celui du peigne dans une belle chevelure déroulée. Ceci n'est pas une vaine figure : que l'on regarde, à titre d'exemple, le superbe *Portrait d'Élise* (n° 20 du recueil Piazza, n° 121 du premier catalogue de l'Exposition) ; le fond, d'où émergent le palpitant visage et la main, support svelte du menton solide, ce fond est brossé à larges et fougueuses touches en spirale : la jeune femme semble une claire fleur des eaux consubstantielle à la vague d'ombre dont elle prolonge la courbure.

Ainsi réside dans les doigts du robuste ouvrier l'habitude dont il va extraire le principe de son art. Comprenons donc que ce principe ne sera nullement arbitraire, mais que « sa nature, comme il dit, le lui impose ». C'est par instinct d'automate que Carrière toujours dessine en courbes continues. Seulement Carrière était bien autre chose qu'un bel automate ; c'était un esprit profond. Il obéit à sa spontanéité, comme de juste, mais il la réfléchit, et il la donna pour guide à son intelligence, laquelle avança dans le même sens, plus loin.

D'abord, — discipline à proposer en modèle, — il exerça ses yeux à voir avec une acuité divinatrice les réalités que sa main était le plus prête à rendre. C'est par là qu'il est devenu un si grand maître dans l'intuition des affinités et des rapports, un tel révélateur de l'unité de la nature. Il dit, à propos de Rodin : « Chez lui les formes se cherchent et se rejoignent... Les arbres, les plantes lui ont révélé

1. L'Exposition finie, le lecteur pourra s'en faire encore une idée d'après les reproductions à la sanguine qui accompagnent une étude de M. Roger Marx (*Cartons d'artistes*, dans la revue *L'Image*, p. 169-175), et la monographie de Carrière par Gabriel Séailles (Paris, Édouard Pelletan éd.).

leur analogie avec ces belles jeunes femmes aux jambes lisses montant en frêles colonnes, au torse mouvant où se gonfle le sein sur lequel lourdement s'appuie la tête dans l'accompagnement d'un cou souple et fort, ainsi un beau fruit de sève pressé contraint sa branche...[1] ». Il dit encore, sur les vases antiques : « Ils sont des expressions de formes vivantes ; symétriques d'apparence, en réalité équilibrés comme un fruit. Repoussés au dehors par une force intérieure, ils se modèlent sur elle, absorbent la lueur qui s'étend sur la surface toute martelée de petits plans imperceptibles, mais qui se révèlent au toucher et nous disent la raison de cette douce lumière qui se module comme un pré dont l'herbe suit le dessin du sol. La caresse de notre main s'y fixe en une parenté que le contact nous révèle. » Et il ajoute, s'exaltant sur la magnificence de la nature qu'il voit transparaître au travers de l'antique : « Comme on reconnaît l'être aimé au moindre contact, nous te reconnaissons, Source de vie, ô Nature, force et ivresse de nos âmes! Les hommes, les bêtes, tous les éléments en toi sont confondus. Toujours pareille à toi-même, nous te reconnaissons à ta chaleur qui fait bondir le cœur. Notre cœur, fruit de ta sève, s'élance avec impétuosité vers sa source[2]. »

Il est facile, et sans doute superflu, de faire voir par l'analyse comment ce fervent naturisme lucrétien est, chez Carrière, dépendant de son aptitude à percevoir les analogies des formes. Les textes que je viens de citer le prouvent assez : entre les colonnes de marbre et les jambes des femmes, entre leur tête et un fruit pesant, entre la panse des amphores et le renflement moelleux d'un pré, son regard synthétique découvre une parenté. Et c'est pour conclusion qu'il s'écrie que tous les éléments, hommes, bêtes, etc., sont confondus dans le creuset de la nature. Faut-il d'autres exemples ? Qu'on le suive dans sa revue des squelettes d'animaux au Muséum. Il trouve, et spontanément, que la massivité des côtes et des omoplates du rhinocéros « rappelle les cintres trapus de l'architecture romane », tandis qu'il s'émerveille du « fleurissement de ses dents, semblables à de belles anémones ». Et, là encore, il résume ses aperceptions dans cette vue

1. Préface au catalogue de l'Exposition des œuvres de Rodin (1900). Rapprochez Poussin, qui observe, dans sa lettre du 20 mars 1642, que « les belles filles passant dans les rues de Lille ne délectent pas moins l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là ».

2. *Unité de l'art antique*, dans *Le Musée, revue d'art antique*, I, n° 1 (janvier 1904), p. 8.

d'ensemble : « Une synthèse absolue de la terre en une seule créature est visible dans tout squelette... Le squelette est la preuve matérielle de la continuité des formes, de la logique terrestre[1]. » La voilà donc, ici encore, cette *continuité* que traduit spontanément son dessin. Son regard n'isole pas plus les objets que son crayon ne les circonscrit; il ne voit pas d'individus; rien n'est détaché de tout, et rien n'est pur accident. L'habitude du dessinateur a passé au contemplateur.

Mais il ne faut pas s'arrêter là. Un critique a remarqué, avec une sagacité pénétrante[2], que « dans l'esprit de Carrière, une idée technique de la peinture a germé et porte la fleur imprévue d'une métaphysique et d'une morale. En regardant la vie en peintre, il s'est trouvé philosophe... Toute la peinture de Carrière est une étude extraordinairement délicate des rapports, à tel point qu'il a été amené à en éliminer les pigments, qui sont des incommensurables... Eh bien! qu'un esprit accoutumé à définir chaque touche par son rapport à l'ensemble, envisage non plus les rapports d'une figure sur un fond, ou d'un accent à un méplat, mais des hommes entre eux et de la nature à l'homme : l'idée qu'il se fera du devoir des hommes correspondra à la tâche qu'il se donne en peignant : *solidarité* et *amour*; et la qualité définitive qu'il verra à la nature sera celle de son art : *unité*... Il ne faut pas trop presser cette philosophie. On se souviendra qu'elle est toute fondée sur une habitude de l'œil. Mais il est intéressant que cette simple méthode esthétique ait produit tout naturellement cette morale, qui est belle; et cette espèce de filiation est une confirmation de ce que pensait Carrière de l'unité de toutes choses. » On excusera sans peine une citation qui entre si juste dans notre propos, et du reste si pleine d'intelligence. Je ne pourrai faire mieux que de ranger ici quelques remarques à l'appui.

Seulement, à la différence de M. Bidou, j'ose prétendre que la sagesse tirée par Carrière de sa pratique propre de travailleur, et de sa contemplation extraordinairement pénétrante du réel, supporte tout à fait bien d'être pressée. Entendez : pressée, non par une discussion de logique pure, mais par l'expérience de la vie, ce qui est la façon convenable de presser une morale. Le critique a l'air d'en avoir par devers lui une autre plus consistante. Moi, non. Un stoï-

1. *L'Homme visionnaire de la réalité*, conférence faite au Muséum d'histoire naturelle en mars 1901 (publiée en 1903), p. 7.

2. M. Henry Bidou : *Relativement à Carrière*, dans le *Journal des Débats* du 16 avril 1907. Il y a là, en une cinquantaine de lignes, un des aperçus les plus intelligents et éclairants qu'on ait donnés sur l'artiste. Il importe d'autant plus de le signaler que ces articles de journaux sont chose qui s'envole.

cisme compréhensif et tendre est une morale qui me contente, et la seule qui me contente. Je la crois vraie. Ce peintre sans système philosophique est le seul maître de philosophie auquel je ne résiste jamais.

Cela dit entre parenthèses, reprenons notre exposé.

Deux principes, longtemps pressentis et obéis avant d'être formulés, conduisent toute la recherche de Carrière. Les deux sont enveloppés dans ce seul terme : *l'expression des rapports*, et probablement tous deux procèdent d'une même disposition à tout relier, rejoindre et continuer, d'un même sens prophétique de l'unité. Pourtant il sera plus clair de les différencier. En premier lieu, donc, le *principe de l'affinité des formes*, en second lieu, le *principe des valeurs commensurables*.

J'ai déjà montré, par quelques paroles empruntées aux écrits de l'artiste, comment et avec quelle acuité il saisissait des analogies inaperçues du commun, entre les diverses formes de la nature. Son génie d'observateur est en ce cas rival de celui de Poussin, et de celui de Léonard même. Mais la pratique qu'il a déduite de cette faculté rare appartient à lui seul. Il faudrait ici démontrer ce que représentent, dans l'ensemble de son œuvre et dans sa dernière période, ses essais de paysages. Ils sont fort singuliers, certes, ces paysages nocturnes, étant dépourvus de coloris, d'atmosphère lumineuse et presque d'horizon. Qui ne connaît pas intimement Carrière ne peut qu'en être déconcerté ; mais ceux qui le connaissent voient bien qu'il a transporté dans l'étude des reliefs terrestres, cirques pyrénéens, berges de fleuves, ondulations de collines, ses préoccupations de peintre de figures. Les vigueurs, les méplats, les cavités ou les tournoiements des terrains lui apparaissent exactement comme un front ou l'enfoncement d'une orbite. La terre n'a-t-elle pas un visage ? L'affinité avait conduit l'artiste ; il s'étonnait si nous tardions à la percevoir.

C'est encore le même principe qui le pousse dans la combinaison des groupes. On sent que telle figure en appelle d'autres comme un complément, et c'est Carrière lui-même qui a aimé de réunir dans un cadre Jean Dolent et sa petite fille, Gabriel Séailles et la sienne, Alphonse Daudet et la sienne[1], Arthur Fontaine et la sienne, M^me^ Caplain et son petit enfant, Louis Devillez et sa mère. Chacun de ces groupes est organique. Ce n'est pas un rassemblement for-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, p. 242.

tuit, une rencontre de passants comme la *Ronde de Nuit*. L'artiste a entendu représenter deux rameaux d'une même tige, les chairs sont apparentées, les ossatures analogues. Chaque enfant rassemble en soi toute sa famille. Plus d'une fois, il nous est arrivé de constater entre des sœurs ou des cousines la secrète et irrécusable empreinte de leur généalogie, point du tout d'après les originaux vivants, mais seulement d'après les portraits que Carrière en avait faits. Il rapproche et ramène au nid les êtres que les circonstances dispersent. Remarquez encore comment le groupe se tient ; comment une figure, s'effaçant, présente l'autre comme le plus précieux de soi, Arthur Fontaine sa fille, Devillez sa mère ; comment les visages tantôt se rapprochent, joue contre joue, tantôt s'écartent, rejoints par une écharpe de lumière sourde qui semble transmettre de l'un à l'autre les effluves subtils de la consanguinité. Souvent c'est avec emportement, comme dans le *Baiser Maternel* (si intelligemment traduit en eau-forte dans la *Gazette* de mai), ou dans la *Source de vie* (reproduite livraison précédente, p. 19), que les figures se portent l'une vers l'autre avec la passion de réintégrer leur unité originelle.

Et maintenant, que l'on contemple chaque forme ; on trouvera, si l'on a suffisamment exercé ses yeux, qu'elles éveillent, dans la fermeté du front ou du menton, l'image des rochers polis par la caresse d'un torrent, dans la flaccidité des chairs à demi défaites par le vieillissement l'image des souples ondulations d'une prairie trempée, dans les cheveux tordus le contournement des vagues. Ainsi, suivant une formule de M. Gustave Geffroy, Carrière s'attache toujours à « montrer que le fragment de vie qu'il encadre appartient à la vie universelle ».

L'effet de grandissement héroïque apporté à l'imagination par sa peinture, et qu'en effet il voulait produire, tient précisément à ces analogies lointaines évoquées en chaque forme qu'il interprète. Regardons ainsi le *Sommeil* (reproduit livraison précédente, p. 17). peinture d'une volupté auguste baignée de lumière chaude et intime. Une mère, tenant son enfant couché contre elle, s'est laissé gagner au sommeil ; sa tête lourde est enfoncée à demi dans l'oreiller ; son épaule est nue ; sa main est ramenée sur le sein qui vient d'allaiter ; la mère et l'enfant dorment enveloppés de cette lumière dorée et vivante que j'ai dite. La grande lassitude de vivre et de souffrir, sur laquelle Carrière partout insiste, est tempérée ici d'un abandon calme ; c'est la bénigne nuit, réparatrice des dépenses excessives du jour. Quel sentiment, devant cette image, nous pénètre ? Le senti-

ment dont Carrière fut ému et dont il nous invite à nous émouvoir : l'attendrissement de cette prodigalité de soi jusqu'à en mourir, qui est l'essence de la maternité. Regardons avec attention cette femme aux pommettes fortes de paysanne, lentement exténuée à mesure que l'enfant, près d'elle, se remplit de vie, de sa vie. Son ossature



PORTRAIT DE Mme A. DEVILLEZ ET DE SON FILS M. L.-H. DEVILLEZ
PAR EUGÈNE CARRIÈRE
(Appartient à Mme Montagne-Devillez.)

simple et puissante est celle d'une Cybèle, *mater deum hominumque*. Comment ne pas songer ici à la dette que nous avons contractée envers les êtres dont le dépérissement nous dispense la force, — depuis notre mère de chair qui a vieilli de nous avoir portés et nourris, jusqu'à la bonne terre brune, avec sa profondeur chaude, qui tout de même se lasse de nous faire croître de ses sucs et s'en va mourant?...

L'autre principe, celui des *valeurs commensurables*, tient étroitement à la technique picturale de Carrière. Il donne le principal de cette technique dans une lettre à M. Ugo Bernasconi, lettre de la dernière année de sa vie (21 janvier 1905) :

« Je me suis surtout servi des terres qui sont les plus simples et les plus solides, et mes dessous, c'est-à-dire mes premières couches de travail, si je veux mener une œuvre longuement, sont toujours avec de la couleur mêlée de blanc, c'est-à-dire un gris qui me permet de reprendre et d'élever le ton à la lumière, et ensuite le rehausser de couleur plus foncée et des noirs ou bruns foncés, que je ne peins jamais du premier coup. Les couleurs transparentes ne doivent jamais être peintes en épaisseur ni en dessous. Elles sèchent mal et s'alourdissent en séchant. C'est donc toujours en glacis que je fais les noirs après les avoir préparés dans un gris plus fort que le reste, et ainsi de toutes les autres colorations qui agrémentent l'atmosphère générale du tableau. Cette atmosphère générale est le ton qu'il faut créer avant toute chose comme base du mode dans lequel est peint le tableau[1]. »

On voit assez, par ce texte, que l'attention de Carrière, quand il peint, se concentre sur l'exactitude avec laquelle les valeurs joueront l'une sur l'autre. Chaque coup de pinceau précise ce rapport. Pour qu'il soit perceptible, il faut réduire les tons, si je puis dire, au même dénominateur ; ainsi il apparaîtra à première vue sur quels points se pose la lumière, et lesquels reculent dans l'ombre ; ce qui est à sacrifier, ce qu'on doit rendre expressif. Autant de degrés qui se différencient par des intensités évaluables numériquement ; or cela n'est possible que s'ils ont une commune mesure. Et M. Bidou a très finement raison quand il dit que Carrière « a été amené à éliminer les pigments, qui sont des incommensurables... » On a cherché d'autres explications, et plus grossières, de son parti pris de s'en tenir au camaïeu : un oculiste avançait dernièrement, dans une revue médicale, que la rétine du peintre, examinée à l'ophtalmoscope, accusait une achromatopsie, du reste variable. Ceci serait fort intéressant à savoir positivement ; il est constant du reste que les principes directeurs de l'art de Carrière le déterminaient avec force dans ce sens.

1. On trouvera le texte de cette lettre aux p. 320-323 du recueil intitulé : *Eugène Carrière, Écrits et Lettres choisies* (Paris, Soc. du *Mercure de France*, 1907), recueil dont nous sommes redevables à M. J. Delvolvé, gendre de l'artiste. Je reçois ce livre à l'instant même ; je n'ai guère pu qu'y jeter les yeux ; mais c'est assez pour entrevoir que c'est un trésor inestimable. Beaucoup de notes inédites, quelques-unes de première importance, et des lettres dont bien peu sont insignifiantes, quelques-unes splendides, toutes très simples.

Quel en fut l'effet sur sa conscience d'artiste et d'homme ? Continuellement exercé à la fois à différencier et à fondre, il y gagna une subtilité extraordinaire dans la perception des nuances. Tout ce qui était tranché lui paraissait d'une incohérence pénible, et probablement faux. Cela le prémunissait contre tout exclusivisme. On se rappelle les « *n'est-ce pas ?* » conciliants dont ses affirmations les plus énergiques étaient comme ouatées. Et ce critique si perçant dont les jugements n'étaient pas, à l'occasion, moins destructifs que ceux du redoutable Degas, et toujours en la forme la plus aiguisée, gagna en douceur de jour en jour : « *douce amitié* », cette parole revenait dans ses dédicaces et à la fin de ses lettres. Son sens de la fraternité résidait dans son intelligence. Voyez comme avec aisance il passe de l'ordre de l'art à celui de la logique, et de celui de la logique à celui de la bonté : « La logique est poète ; l'incohérence est le caractère de ce qu'on appelle l'esprit bourgeois... La médiocrité est dans l'incompréhension des lois naturelles et le désir de se séparer artificiellement de ses semblables[1]. » Il ne s'aperçoit pas même qu'il a déplacé son objectif. Il définit l'art tantôt « une manifestation de la conscience que nous avons de nos rapports avec la nature[2] », tantôt « le signe de communion universelle, une forme de réunion des hommes[3] ». Toujours un trait d'union. Et ces lignes d'un discours prononcé au Trocadéro en faveur des blessés de la guerre russo-japonaise ont l'avantage de bien mettre en évidence ce passage et ce lien entre sa professionnelle clairvoyance de peintre et son principe moral d'universelle compassion : « Partout s'affirme l'unité de l'univers. Une seule lumière, une seule matière : voilà ce qu'enseigne à l'artiste le fleuve qui va à la mer, l'infini de l'horizon. Un univers sans limites, une seule humanité, une seule raison !... Il appartient aux artistes, qui voient de si près tous les hommes, de se refuser à la complicité de la grande infortune humaine... Ils ont désiré, dans une manifestation collective de compassion, apporter leur secours aux victimes de la guerre, et réunir dans une commune pitié les victimes d'une même erreur[4]. »

Ainsi s'est-il peu à peu lui-même unifié, et déjà avant l'apparition de la menace finale il avait, en partant simplement des données étroites de son travail professionnel, conquis la sérénité du sage.

1. *Art et Vie. Réponse à une enquête* (*Écrits et Lettres choisies*, p. 26).
2. *Ibid.*, p. 41.
3. *Ibid.*, p. 55.
4. *Pour les victimes de la guerre russo-japonaise*, 1904 (*ibid.*, p. 75).

VI

Tant que l'Exposition d'Eugène Carrière a duré, — trop peu de temps, et pour un public fervent, mais hélas! trop peu renouvelé, — ce fut un des endroits du monde où l'on pouvait le mieux prendre les mesures de la vraie grandeur. Grandeur que notre temps décrié a pourtant su concevoir, que quelqu'un de notre temps a réalisée. Et cela suffit pour que nous puissions affronter une comparaison avec un quelconque des siècles passés, non seulement les plus brillants, mais les plus sains. On pouvait entrer à l'École des Beaux-Arts en sortant de la Galerie Petit, où concurremment nous étaient montrés, avec d'éclatants Fragonard, quatre-vingt-quatre Chardin, dont beaucoup étaient authentiques et quelques-uns tout à fait représentatifs et exquis; en passant à Carrière[1], on sentait qu'avec une humanité renouvelée et la sensibilité suraiguë d'à présent, rien pourtant ne s'était perdu de la délicatesse à sentir les valeurs par où le vieux maître nous captive, ni de son intimité, ni de sa bonne foi. On n'était pas moins en confiance.

C'est que Carrière n'a jamais menti. Il est affranchi absolument, — il s'est affranchi lui-même, dès l'adolescence, — de toute convention ou superstition. Jamais il n'a peint que les objets que ses yeux avaient vus et qui avaient ému son cœur. Obligé de tracer des allégories sur le Rapprochement des Nations (qui du reste lui était cher), il s'en est acquitté par des *Maternités* encore, prises à son propre foyer, sous la lampe. Son imagination ne l'a pas emporté dans l'irréel, ni sa mémoire aliéné de lui-même par l'imitation. On peut fouiller son œuvre, on n'y trouvera ni une figure d'ange ornée de moignons emplumés, ni une Victoire, ni une nymphe. On n'y trouvera rien qui soit mis pour orner. Aussi ne vois-je pas ce qui, dans cette œuvre, toute de réalité, pourrait devenir vieillot jamais. Il n'a pas combiné un seul « tableau d'histoire »; on ne lui attribuera jamais un tableau anecdotique ou littéraire, qui se laisse raconter. Uniquement peintre dans sa peinture, il n'a voulu et n'a su peindre que des formes prochaines. « Jamais de déguisements sous prétexte d'histoire », recommande-t-il dans ses *Notes rapides pour un projet d'Académie des Beaux-Arts*; « études d'après le nu et d'après l'homme dans son costume habituel », voilà qui suffit à

1. Rapprochement indiqué par M. André Michel dans les *Débats* du 18 juin.

l'observation, comme à l'expression du sentiment. Souvent nous l'avons entendu railler les symbolistes qui, dans leurs tableaux, agencent des accessoires en vue de traduire des abstractions. Mettre une branche de lys à la main d'un personnage, pour signifier la pureté de cœur, lui semblait un enfantillage et l'aveu d'une impuissance à traduire le même sentiment dans l'attitude ou dans le regard de la personne réelle. Il avait horreur de la fantaisie.

Bien plus; il lui fallait la réalité vivante prise sur le fait, non posant dans l'atelier. Nous avons à cette exposition recherché soigneusement s'il y avait trace de cet artificiel où les meilleurs peintres se laissent aller par un très louable amour du morceau bien peint, accompagné d'indifférence aux conditions réelles de la vie. Eh bien! c'est tout juste si l'un de nous, avec une sévérité d'ami, a pu dénoncer le *Violoniste* (n° 208 du catalogue), comme une composition arrangée. « Cela est fait d'après René Carrière », disait-on, « et jamais René n'a joué de violon, ou n'en a joué avec cet accent-là; il en joue donc ici pour être peint, et ce tout léger accommodement des données de la réalité se révèle à je ne sais quoi de moins intime dans le groupement, que nous ne remarquerions pas chez un autre, mais qui nous déçoit chez Carrière, parce qu'il nous a rendus très exigeants et exercés là-dessus. » A mon tour, j'oserai confesser que, pour la même raison, le fameux *Christ en croix*, si merveilleux de modelé et d'enveloppe, est de toute l'œuvre de Carrière le tableau qui me touche le moins. C'est qu'il n'a pas rencontré de crucifié, et qu'ainsi le modèle s'est dévêtu pour le peintre, puis a levé les deux bras, nécessairement, dans l'attitude contrainte du supplice, alors que nous, Carriéristes, nous ne demandions à notre artiste, — formés à cela par lui-même, — que l'interprétation des mouvements où se révèle la spontanéité quelque peu sauvage de la vie. C'est constamment ce qu'il nous donne. C'est son génie propre.

Et, à notre sens, ces représentations de la réalité vivante n'ont pas moins d'efficacité spirituelle que tel sujet de piété que l'on voudra. Carrière est le peintre de la piété virile qui correspond exactement à notre pieuse irréligion. Il tire le divin du fond de l'homme, ou plutôt il découvre que le divin n'est que le plus humain.

Ne croyez pas que par là vingt siècles de christianisme soient annulés, et que le naturisme de Carrière, le nôtre, rejoigne simplement celui des anciens.

Non : Carrière, il est vrai, jouit, comme cela est dû, de la beauté des corps; ses nus sont amoureusement caressés; il sait être volup-

tueux, — sans quoi serait-il peintre? — Il s'exalte devant la splendeur des formes, comme un Grec, un Grec dorien; devant les formes de la femme : « La tête est rarement expressive, presque toujours passive et forte; mais une vie chaude parcourt son torse admirable, la poitrine se gonfle en riche promesse, le ventre magnifique, surface mouvante et passionnée, les bras lisses et pleins, faits pour tenir avec tendresse ou recevoir avec douceur, les jambes belles et fortes pour porter l'avenir [1]. » Il s'enthousiasme aussi d'une vision antique de bois sacré : « Des arbres s'élancent hors de la terre, des troncs rugueux ou lisses, absorbant la lumière dans leurs plans logiques; une brise forte et saine enveloppe et réunit les gaines de sève d'où l'éternelle activité de la terre communie avec le soleil...[2] ». Ne dirait-on pas un adorateur de Pan, de Cypris et de Déméter, tel que le XVI^e^ siècle néo-latin en produisit encore, un naturaliste candide et fier, à qui la pudeur désormais est importune? Et cependant...

Et cependant ni par son art, ni par son cœur, Eugène Carrière ne se rattache à l'Hellénisme, géométrique, aristocratique et dur. Son langage est le clair-obscur, que les anciens ignoraient. Dans ses paroles comme dans ses peintures, il fait goûter le charme de l'indéfini. L'idée qu'il suggère de la beauté est du même ordre que celle de Rembrandt, nullement canonique; il ne la met point dans une régularité obtenue par un choix. Entre les mille visages qu'il a évoqués de l'ombre et fixés avec amour, je n'en vois pas un dont la beauté soit objective et adhérente à un modèle, soit une beauté d'idole. Des pommettes excessives, des nez retroussés ou tors, des attaches grosses, un corps tassé, ne sont pas pour décourager Carrière. Il ne croit pas qu'il y ait d'objets repoussants, ni les vieilles gens, ni les gens laids, ni les malades, ni les pauvres...

Mais sur ce dernier point, d'une différenciation introduite entre les hommes par le bon ou le mauvais sort, une remarque est à faire. Comme c'est une différenciation, Carrière ne veut pas la voir, il ne la voit pas. Et en cela il pénètre plus avant dans l'homme que ceux qui ne dédaignent point la misère parce qu'ils ont, comme Goya, le sens d'une gueuserie pittoresque, plus avant que ceux mêmes qui, comme le dessinateur sublime de la *Pièce aux cent florins*, aiment la misère. L'âme plus que chrétienne d'Eugène Carrière ne met pas à part les disgraciés, pas même pour les plaindre davantage. Il ne les plaint qu'autant. Il ne tient nul compte des classes sociales :

1. *Unité de l'art antique*, dans *Écrits et Lettres choisies*, p. 49.
2. *Ibid.*, p. 48.

il est désabusé de ces déguisements. La vulgarité n'existe pas pour ce connaisseur de l'homme intérieur. Quiconque manifeste une nature lui paraît toujours distingué; quiconque porte dans le regard



FEMME NUE DE FACE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. G. Sénilles.)

la richesse d'une expérience d'homme lui paraît riche suffisamment et absolument. Dans ces portraits purgés de toute vanité, nul indice ne révèle la condition sociale de la personne représentée. Goncourt et Daudet, en l'absence de leurs bibelots, de leurs raffinements, sont soupesés à leur juste poids d'hommes réfléchis et souffrants. Quel

jugement des âmes que cette collection d'effigies ! Ici l'homme n'a plus rien avec soi, que ce qu'il est; il est seul.

On voit assez que dix-huit siècles de christianisme ont passé entre la Déméter de Cnide et les *Maternités* de Carrière. Celles-ci sont baptisées, — que l'artiste aille à la messe ou non, — baptisées de larmes. L'humanité que notre ami a peinte d'un cœur si tendre est une humanité moderne et chrétienne encore, en ce sens qu'elle a compris, qu'elle sait qu'il y a trois ordres de grandeur, comme dit le chrétien Pascal, et que le monde entier, avec les puissances du monde et toute l'intelligence du monde, ne fait pas équilibre à un seul mouvement d'amour. Le recueil de lettres de Carrière que M. Delvolvé nous donne restera comme le plus sincère livre de spiritualité de notre temps.

Seulement cette spiritualité est spontanée, n'est pas extraite de notre nature avec les pinces de la mortification, et reste naturelle. Ce très grand homme eut de l'humanité l'idée saine qu'en peut donner son propre exemple. Il l'a crue capable de mettre sa joie dans la vérité. Pour son compte, il l'y a mise. Il a été enthousiaste et parfaitement équilibré. Ses dernières paroles ont été d'actions de grâces; paroles de grande autorité, en ce qu'elles partent de la bouche cicatrisée d'un homme qui a lutté vingt ans contre la misère, pour mourir à cinquante-sept ans, après trois ans de souffrances presque incessantes et désespérées. Il a jusque dans sa mort affirmé sa règle de vie, qui est celle de Marc-Aurèle : « Sois un et sois toi-même. Vis dans les autres et laisse les autres vivre en toi. Accepte la loi, chéris comme beau ce qui est nécessaire. »

PAUL DESJARDINS

UN PORTRAIT DU PÈRE DE REMBRANDT

AU BRÉSIL



« REMBRANDT
AUX TROIS MOUSTACHES »
EAU-FORTE DU MAITRE

Les œuvres d'art ont parfois d'étranges destinées, et leur histoire, leurs aventures, réservent à la critique bien des surprises.

Il y a quelques mois, je recevais, datée de Rio-Janeiro, une lettre contenant une photographie d'après un portrait au sujet duquel on sollicitait discrètement mon avis. A première vue, cette photographie me montrait le type bien connu du père de Rembrandt, et ce qui paraissait de l'exécution de l'original ne semblait pas infirmer son attribution au maître lui-même ; mais, ainsi que d'ordinaire en pareille occasion, je répondais qu'il était impossible d'être plus affirmatif avant d'avoir vu l'original. Peu de temps après, une nouvelle missive de M. J. Dias Carneiro — c'est le nom du possesseur — m'annonçait son voyage prochain en Europe. Dès son arrivée à Paris, il m'apportait la peinture en question. Avec une délicatesse charmante, M. Carneiro me faisait part de ses intentions : l'œuvre lui avait semblé excellente, mais il avait besoin d'être rassuré à cet égard. Si elle l'était en effet, il la donnerait au musée de Rio-Janeiro ; si elle était médiocre, il la garderait pour lui. La rencontre n'était pas commune, et d'ordinaire ce n'était pas dans ces termes que pareil dilemme m'avait été posé.

Le tableau à peine offert à mes regards, j'étais édifié à la fois sur la valeur morale et sur le goût d'un amateur aussi généreux. C'était bien là le portrait du père de Rembrandt; assez de documents positifs, eaux-fortes et peintures (nous reproduisons ici celle du musée d'Innsbruck, où le vieillard est costumé en « Juif Philon »), me renseignaient sur ce point. De plus, la beauté de l'œuvre et ses qua-

lités propres excitaient en moi une vive admiration. Le tableau ayant été laissé quelques jours à ma disposition, j'avais pu l'examiner à mon aise, le montrer à quelques connaisseurs ou peintres de mes



LE PÈRE DE REMBRANDT EN « JUIF PHILON », PAR REMBRANDT
(Musée d'Innsbruck.)

amis, qui tous partageaient mon sentiment. Fixé sur l'excellence de l'œuvre par cette unanimité, M. Carneiro était heureux de pouvoir accomplir l'acte généreux qu'il s'était promis de réaliser.

Au premier abord, la présence déjà ancienne d'une telle œuvre



lités propres excitaient en moi une vive admiration. Le tableau ayant été laissé quelques jours à ma disposition, j'avais pu l'examiner à mon aise, le montrer à quelques connaisseurs ou peintres de mes



amis, qui tous partageaient mon sentiment. Fixé sur l'existence de l'œuvre remarquable [illegible] pou-
[illegible] ser.
[illegible] cette œuvre



Ecole hollandaise, XVII^e Siècle.

PORTRAIT DU PÈRE DE REMBRANDT

(Appartient à M. J. Dias Carneiro.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris

au Brésil paraît sans doute assez imprévue ; elle s'explique cependant et j'emprunte à une note de M. Carneiro les renseignements qu'il m'a communiqués à ce sujet. On sait que, de 1636 à 1640, la partie septentrionale du Brésil fut conquise par la Compagnie hollandaise des Indes Orientales qui, mettant au service du comte Jean Maurice de Nassau-Siegen les ressources d'argent, de vaisseaux et de soldats dont elle disposait, refoulait vers le Sud les indigènes et les Portugais qui occupaient auparavant cette région. A son départ de Hollande, le comte de Nassau, esprit ouvert et très cultivé, emmenait avec lui des savants, tels que le naturaliste Piso, François Plante, et l'Allemand Margraf, ainsi que des artistes, comme l'architecte Pieter Post et son frère, Frans, paysagiste assez médiocre dont les musées d'Amsterdam, de Schwerin, de Mayence et de Schleissheim possèdent des vues du Brésil d'une exécution un peu lourde, d'une couleur dure et opaque. Il n'est pas inutile d'ajouter que, parmi les officiers qui suivirent au Brésil le comte de Nassau, on peut également citer ce jeune Martin Daey qui, en 1634, se faisait peindre, ainsi que sa femme, par Rembrandt, dans les deux beaux portraits en pied qui appartiennent au baron Gustave de Rothschild.

On conçoit donc que Maurice de Nassau ou l'un des personnages qui l'accompagnaient aient pu apporter en Amérique des œuvres de l'école hollandaise, très florissante à ce moment. De fait, on rencontre encore au Brésil quelques-uns de ces tableaux, et c'est ainsi que M. Carneiro lui-même a pu y acquérir un paysage avec des animaux d'Albert Cuyp. Le portrait dont nous parlons a été acheté récemment par lui à Rio-Janeiro, dans la vente d'une collection assez nombreuse, celle d'un M. J. Andrade ; mais il avait auparavant appartenu à M. Rocha e Silva, issu d'une famille néerlandaise fixée à Pernambouc, et chez laquelle il se trouvait depuis plus de cent ans.

Et maintenant, quel était l'auteur de ce beau portrait ? Était-ce un original de Rembrandt, ou une copie ancienne faite d'après lui ? Pourquoi ne pas l'avouer ? j'avais cru pouvoir, à raison de son excellence, l'attribuer au maître lui-même. Mais, si tous ceux qui l'ont vu s'accordaient avec moi sur le mérite de la peinture, chez plusieurs d'entre eux quelque doute persistait au sujet de l'attribution. Ils objectaient, non sans raison, une particularité qui frappe, dès le premier abord, dans l'aspect du tableau ; l'extrême fraîcheur du coloris et les rehauts d'un rose très brillant posés en pleine lumière au coin de l'œil, sur les lèvres et sur les joues, rose un peu plus amorti que le vermillon pur qu'on rencontre dans la plupart des portraits

de Rubens et qu'à son exemple Watteau, plus discrètement, et après lui Boucher et Fragonard, avec un parti pris plus accusé, lui ont emprunté. Chez Rembrandt, à ses débuts, le ton des carnations est, au contraire, assez terne, surtout dans les nombreux portraits qu'il a peints à Leyde d'après son père. C'est avec une conscience scrupuleuse, en effet, qu'il a reproduit la peau jaunâtre et parcheminée du vieillard, telle que l'a rendue également, d'ailleurs, Gérard Dou dans le petit portrait de Cassel, qui m'a servi autrefois à identifier le personnage. Plus tard, il est vrai, dans plusieurs portraits de sa sœur et de Saskia, notamment dans celui où il a représenté cette dernière en Flore (Musée de l'Ermitage), Rembrandt emploie aussi des roses très francs dans les chairs. Mais, remarque M. Bredius, — qui a pu examiner à loisir le tableau de M. Carneiro, — puisqu'il s'agit du père de Rembrandt, mort en 1630, c'est au plus tard à cette date qu'il aurait pu poser devant son fils. Or, à ce moment, ce qui caractérise la couleur du jeune artiste, c'est une tonalité terreuse, « d'un gris presque verdâtre », dans les carnations.

Si elle n'est pas de Rembrandt, de qui donc serait cette peinture? Qui, autour de lui, parmi ses contemporains ou ses élèves, aurait été capable d'une excellence égale, je ne crains pas de le dire, à celle des meilleures œuvres du maître à cette époque? Consulté à cet égard, M. W. Bode, — qui, on le sait, fait autorité en la matière, — avait cru devoir l'attribuer à l'un des élèves de Rembrandt, Jacob Baeker. Il est vrai qu'il ne connaissait de ce tableau que la photographie fort insuffisante qui m'avait été primitivement communiquée par M. Carneiro. Mieux informé, je suis convaincu qu'il aurait lui-même renoncé à cette attribution, Baeker n'ayant jamais atteint la perfection que montre ce bel ouvrage. De son côté, M. Bredius, qui l'a étudié avec soin, m'écrit qu'il le croit d'un artiste de cette époque dont le nom est resté jusqu'ici inconnu et qui a signé de ses initiales I. D. R. une tête d'étude datée de 1630 appartenant à M. Bredius lui-même, et d'autres portraits du père de Rembrandt, l'un au Musée Boymans, à Rotterdam, d'une tonalité et d'une touche un peu différentes, l'autre à la Pinacothèque de Munich (catalogué « école de Rembrandt »); un autre enfin qui a figuré à l'exposition de Düsseldorf en 1904 (n° 336 du catalogue); tous d'ailleurs de qualité très inférieure au tableau de M. Carneiro. M. Bredius ajoute que, malgré ses actives recherches dans les archives hollandaises, il n'a pas encore rencontré autour de Rembrandt un peintre dont le nom s'accorde avec les initiales données plus haut.

S'il en est ainsi, comment le nom d'un artiste capable d'une pareille sûreté d'exécution et d'un modelé suivi avec cette largeur et cette souplesse — la belle héliogravure contenue dans cet article, si elle ne donne aucune idée du coloris, peut du moins éclairer en quelque façon nos lecteurs sur les qualités du dessin et du clair-obscur de l'original — n'a-t-il jamais été signalé par les premiers biographes de Rembrandt, par le bourgmestre Orlers ou par Constantin Huygens à qui nous devons tant de précieux détails sur la jeunesse du maître, sur ses élèves ou ses amis ?

Il y a là certainement lieu de s'étonner et, d'une façon générale, de remarquer combien, dans les sujets qu'on croit les mieux connus, il reste encore de mystères et de problèmes non résolus. Deux autres exemples, à propos même de Rembrandt, nous aideront à le montrer. Il y a quelques années, M. Maurice Kann achetait, comme étant de Rembrandt, un portrait d'homme, d'un type plein de distinction et dont la facture singulièrement habile rendait cette attribution tout à fait plausible. Peu de temps après, on lui proposait l'acquisition d'une autre peinture, exacte reproduction de la première, et dont il se rendait également possesseur. Rapprochés l'un de l'autre, les deux tableaux révélaient à peine de très légères différences que, sans cette confrontation directe, il eût été, sinon impossible, du moins très difficile de constater. A peine, dans la première, une touche un peu plus appuyée et comme une préoccupation inconsciente de la part du copiste d'être plus rembranesque que Rembrandt lui-même. Sans que j'aie pu vérifier cette assertion, on m'assure que, l'original ayant appartenu quelque temps au peintre anglais Opie, celui-ci, très épris de Rembrandt et voulant se rendre un compte exact de sa manière, s'était appliqué de son mieux à en faire une copie qui, grâce au talent qu'il y avait mis, pouvait à peine être discernée de l'original.

L'an dernier, un de mes amis, fin connaisseur, me montrait une petite tête d'un vieillard lisant à la lueur d'un flambeau, qui, bien qu'il ne rappelât aucun des types de l'entourage de Rembrandt, offrait tous les caractères de l'exécution du maître dans sa période leydoise : même fini précieux, même façon d'empâter, même conscience dans le rendu des détails et des traits caractéristiques. L'œuvre, envoyée à l'Exposition du tri-centenaire de Rembrandt [1], n'y figurait cependant pas sous son nom, mais bien sous celui d'Adriaen

1. N° 29 du catalogue. L'indication, donnée par celui-ci, de 1633 pour la date est inexacte; c'est bien 1637 qu'il convient de lire sur le tableau, ainsi que l'ont constaté M. A. Bredius et le possesseur lui-même.

van Ostade. Elle portait, en effet, vers le bas à droite, la signature de cet artiste, si minuscule qu'on ne pouvait la découvrir que sous un jour très clair. La plupart de ceux qui examinèrent le tableau sans recourir à l'aide du catalogue le crurent de Rembrandt, tant le sujet, la touche et le clair-obscur semblaient conformes à la première manière du maître. Il confirmait d'ailleurs d'une façon irréfutable ce fait que, dans la formation du talent de van Ostade, aux noms de Frans Hals, dont il était l'élève et d'Adriaen Brouwer, dont il avait subi l'influence, il convenait d'ajouter celui de Rembrandt, dont il avait pu faire des pastiches à ce point fidèles que les plus habiles pouvaient s'y tromper.

On le voit, de telles œuvres nous donnent l'explication des méprises que peuvent occasionner ces questions si délicates de paternité artistique. Combien, dans tous les musées, de problèmes analogues se posent pour des œuvres parfois très célèbres! Qu'on pense d'ailleurs à toutes les différences que l'âge, les dispositions d'esprit et le plus ou moins d'entrain peuvent amener dans la production d'un artiste; à la collaboration plus ou moins grande qu'il a trouvée chez ses élèves; aux interruptions souvent assez longues mises par lui dans l'exécution d'une même œuvre, à son aptitude pour traiter certains sujets, à l'inhabileté qu'il montre dans certains autres, et l'on comprendra que ces causes d'inégalité et de diversité soient comme autant d'embûches dressées en face des critiques même les plus érudits et les plus consciencieux. Que ceux qui sont sans erreur leur jettent la première pierre.

Ces méprises d'ailleurs n'ont-elles pas elles-mêmes leur utilité? Si elles infligent des leçons cuisantes aux susceptibilités vaniteuses, elles profitent, en somme, à l'histoire de l'art. *Oportet hæreses esse*; il est bon qu'il y ait des hérésies. Les discussions et les études sérieuses qu'elles peuvent provoquer démontrent l'utilité croissante des expositions bornées aux œuvres d'un seul maître ou d'une seule époque. Les comparaisons directes qu'elles permettent ont forcément un caractère de précision à la fois plus efficace et plus sûr. On s'y décide non d'après des considérations littéraires, mais d'après des documents formels ou des raisons techniques que suggèrent ces rapprochements. Pour le critique digne de ce nom, il n'est pas d'intérêt supérieur à celui de la vérité.

ÉMILE MICHEL



PORTRAIT DE LA FEMME DE JEAN VAN EYCK

LITHOGRAPHIE DE M. A. TOUPEY D'APRÈS LE TABLEAU DE JEAN VAN EYCK (1439)
AU MUSÉE DE BRUGES

(Société des Artistes français. — Salon de 1907.)

brandt, tant le sujet, la touche et le clair-obscur semblaient conformes à la première manière du maître. Il confirmait d'ailleurs d'une façon irréfutable ce fait que, dans la formation du talent de van Ostade, aux noms de Frans Hals, dont il était l'élève et d'Adriaen Brouwer, dont il avait subi l'influence, il convenait d'ajouter celui de Rembrandt, dont il avait pu faire des pastiches à ce point fidèles que les plus habiles pouvaient s'y tromper.

On le voit, de telles œuvres nous donnent l'explication des méprises que peuvent occasionner ces questions si délicates de paternité artistique. Combien, dans tous les musées, de problèmes

LITHOGRAPHIE DE M. A. TOUPEY D'APRÈS LE TABLEAU DE JEAN VAN EYCK (1432)
AU MUSÉE DE BRUGES

(Société des Artistes français. — Salon de 1907.)

sans erreur leur jettent la première pierre.

Ces méprises d'ailleurs n'ont-elles pas elles-mêmes leur utilité? Si elles flattent des besoins de vanité, nos susceptibilités vaniteuses, elles profitent, en somme, à l'histoire de l'art. Pour cette raison, il est bon qu'il y ait des

On s'y décide non d'après des considérations littéraires,





CÔTÉ DE COFFRET EN BOIS SCULPTÉ, TRAVAIL LORRAIN, FIN DU XVII[e] SIÈCLE

(Collection de M[me] Waldeck-Rousseau.)

UNE COLLECTION D'OBJETS EN BOIS SCULPTÉ

ATTRIBUÉS A BAGARD

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



COUVERCLE DE BOITE EN BOIS SCULPTÉ
TRAVAIL LORRAIN, FIN DU XVII[e] SIÈCLE

(Collection de M[me] Waldeck-Rousseau)

Les visiteurs du Musée des Arts décoratifs pourront voir pendant quelques mois, dans une des salles du XVII[e] siècle, une importante collection d'objets d'origine lorraine réunis avec goût et patience et libéralement prêtés par M[me] Waldeck-Rousseau.

Ces objets, qu'une tradition discutable attribue au grand sculpteur nancéien Bagard, ne fixent pas l'attention par la richesse de la matière ou l'éclat des dorures. Ils sont en bois naturel et en bois de nos pays ; on y reconnaît le poirier au grain fin, le tilleul léger et tendre, la couleur rougeâtre du merisier, quelquefois le noyer ou le buis. Mais ils plaisent par une chaude patine ; le décor en est souvent ingénieux, souple et délicat : enfin, à une époque où les beaux travaux de Versailles font oublier l'activité plus

modeste des provinces ou des pays voisins de langue française, ce sont des témoins inattendus d'un art régional très florissant.

Il y a là environ cent trente objets de destination variée [1] : des coffrets rectangulaires qui renfermèrent sans doute bijoux, rubans ou dentelles; des boîtes rondes petites et grandes, hautes et basses, cadeaux d'amour ou d'amitié; des crucifix qui étendirent leurs bras au-dessus des lits des mourants et vers qui monta la prière dans les oratoires secrets; des bénitiers, des miroirs, des chandeliers, des râpes à tabac, et même des brosses.

Les coffrets et les boîtes sont les plus intéressants, parce qu'ils offrent le plus de place au décor. Les uns, les plus riches, ont été faits sur commande : ils sont ornés de couronnes de ducs, de marquis ou de comtes; leurs rinceaux fleuris encadrent des chiffres ou des armoiries. Les autres, d'un travail plus sommaire, fabriqués sans doute d'avance, et en assez grand nombre sur le même modèle, rappellent — avec plus d'art — ces « souvenirs » qu'achètent les touristes dans certaines villes de Suisse. Ils portent des devises d'un sentimentalisme naïf, illustrées par des images en bas-relief. Ce sont, le plus souvent, des serments de fidélité. Sur le couvercle d'une boîte ronde, au-dessus d'un oiseau percé d'une flèche, l'artisan a sculpté ces mots : *Une seule me sufy*. Sur un coffret où l'on voit un chien gravement assis devant un cœur posé en équilibre sur une sorte de socle ou d'autel, on peut lire cette légende : *La fidélité garde mon cœur*. Voici pour les éclectiques : *Fidelle à tous* : un chien entre trois cœurs d'où montent de petites flammes. Et voici pour les amants tragiques : un soleil que regarde une fleur héliotrope et cet appel : *Vous voir ou mourir. Je meure ou je m'attache*, dira celui-ci, symbolisant sa constance par une tige de lierre enroulée autour d'une pyramide. Mais serait-ce pour prendre congé, cet oiseau qui bat gaîment des ailes au-dessus d'une cage aux portes ouvertes et crie : *J'aime la liberté*?

Boîtes de caractère populaire ou coffrets parés d'orgueilleuses armoiries sont enrichis d'un décor qui varie peu : il se compose le plus souvent de rinceaux de faible saillie serpentant sur un champ sablé et d'oiseaux dont le col et les ailes s'harmonisent aux courbes

1. C'est, je crois, la plus importante réunion de bois sculptés dits « de Bagard » qui ait été mise sous les yeux du public depuis l'exposition de Nancy en 1875. Le Musée Lorrain n'en possédait que neuf lors de la dernière édition du catalogue (1895). On voit trois beaux coffrets de cette famille au musée de Cluny, un dans la collection du musée des Arts décoratifs. Un autre, au musée de Troyes, porte les armes du duc Léopold Ier au milieu d'un trophée.

des tiges. Le couvercle est souvent divisé en compartiments, et il est bordé tantôt de simples entailles obliques, tantôt d'un chapelet de fleurettes coupées par le milieu et inscrites dans des demi-cercles, tantôt de feuilles très échancrées. On peut toutefois distinguer dans ce décor différentes habitudes d'exécution, classer les objets en plusieurs familles.

Quelquefois, le rinceau est plein de sève, vigoureux, chargé de



DESSUS DE COFFRET EN BOIS SCULPTÉ, TRAVAIL LORRAIN
FIN DU XVII[e] SIÈCLE
(Collection de M[me] Waldeck-Rousseau.)

feuilles nombreuses et bien modelées; il se subdivise en deux ou trois tiges qui s'enroulent sur elles-mêmes et se terminent par des fleurs épanouies au dessin précis. Le champ sablé, c'est-à-dire creusé, au moyen d'un outil à facettes, de mille faibles dépressions qui font valoir par contraste le modelé et le poli des motifs, tient peu de place et affecte assez de régularité. Les coffrets ainsi décorés sont parmi les plus anciens; ils semblent dater des vingt dernières années du XVII[e] siècle. Ce sont aussi les plus beaux. L'artiste les a sculptés avec verve, avec un remarquable sentiment de la nature végétale et de la décoration drue et hardie qui convient au bois. C'est à ce

groupe qu'appartiennent le coffret orné d'une couronne de marquis dont nous reproduisons ici le couvercle, et les trois beaux coffrets conservés au musée de Cluny.

Sur d'autres coffrets et d'autres boîtes qui, si l'on en juge par l'évolution générale de l'art décoratif à cette époque, dateraient du commencement du XVIII^e^ siècle, les rinceaux deviennent plus grêles et comme chauves, les feuilles, rares, sont anémiques et les fleurettes bâtardes ; le travail du « sabloir » est moins volontairement accusé. L'artiste s'est satisfait d'une ciselure élégante et habile, mais un peu ronde, de compositions amaigries à force de légèreté, où les motifs s'espacent sur un fond vide comme les arabesques de certains « points de France » de l'époque de la Régence dans le champ monotone des mailles. Parfois même, le rinceau s'est si bien détendu qu'il disparaît entièrement et fait place à des ramifications capricieuses encadrant des chiffres aux ingénieux entrelacs.

Enfin, tout un groupe se distingue par un caractère particulier : point de rinceaux ; les fleurs sont le motif principal. Débordant d'une corbeille ou rassemblées en gerbes, elles sont sculptées lourdement, mais non sans quelque puissance ; elles sont épaisses, charnues, et quelquefois en relief très accusé.

Quant aux cadres, aux bénitiers, aux chandeliers et aux brosses, ils présentent une parenté évidente avec les coffrets que nous venons de décrire. Les mêmes rinceaux s'y enroulent, tantôt corsés et tantôt grêles, les mêmes fleurs s'y épanouissent. On remarquera seulement que les bénitiers d'applique affectent quelquefois dans leur partie verticale l'aspect de chicorée frisée de certains bois sculptés allemands — seuls leurs godets portent le décor lorrain — et que les pieds des chandeliers tantôt sont simplement tournés, tantôt présentent des reliefs qui rappellent le travail de l'orfèvre.

En somme, et malgré les nuances qu'une observation attentive permet de distinguer, tout cet art est assez monotone. Mais il se recommande, dans les meilleures pièces, par la qualité de l'exécution, par la maîtrise des praticiens qui ont laissé sur le bois docile la trace d'un outil allégrement manié, rendu les inflexions des feuilles ou des corolles sous la lame plate des fermoirs ou les lames creuses des gouges, accusé les nervures au burin. Il nous intéresse encore pour une autre raison : c'est qu'il est vraiment très particulier, très régional, et qu'on ne saurait confondre les œuvres qu'il a produites avec celles des sculpteurs en bois français ou allemands de la même époque. Certains bénitiers rappellent un peu l'art allemand ; mais

ce sont des exceptions. Si, d'autre part, le rinceau lorrain évolue de la richesse à la grâce au temps même où le style de Le Pautre fait place, en France, à celui de Bérain, ce n'est à aucun des ornemanistes français — Ducerceau, Le Pautre, Marot, Loir, Toro ou Bérain — que les sculpteurs d'ornements lorrains ont emprunté leur décor. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir, au Musée des Arts décoratifs, comme les objets réunis par Mme Waldeck-Rousseau paraissent étrangers, dépaysés, au milieu des cadres et des panneaux sculptés à la même époque dans les ateliers parisiens. Leur honnête costume provincial n'est jamais enrichi d'or, et ceux qui l'ont orné de rinceaux, d'oiseaux et de fleurs ont ignoré ou négligé le répertoire des broderies à la mode à la Cour de Versailles, fleurons, culots et feuilles d'acanthe, anses et joncs-coudés, entrelacs, faisceaux, guillochis, coquilles...



CHANDELIER EN BOIS SCULPTÉ
TRAVAIL LORRAIN, FIN DU XVIIe SIÈCLE
(Collection de Mme Waldeck-Rousseau.)

Pour désigner un de ces bibelots en bois sculpté fabriqués en Lorraine à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, on dit d'ordinaire : « C'est un Bagard. » Que faut-il penser de cette appellation? M. Lucien Wiener, conservateur du Musée Lorrain, de qui l'autorité est souveraine en matière d'art lorrain, a déjà répondu à cette question dès 1874[1]. Auguin[2], Maze-Sencier[3] et, tout récemment, M. Stanislas Lami[4] n'ont fait que reprendre ses arguments ou résumer ses conclusions.

1. *Journal de la Société archéologique du Musée Lorrain*, 1874, p. 119-129.
2. *Exposition de Nancy, 1875. Impressions et Souvenirs*, p. 143 à 185.
3. *Le Livre des collectionneurs*, 1885, p. 657-659.
4. *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, 1906.

On connaît trois sculpteurs lorrains du nom de Bagard : Nicolas, César et Toussaint.

Nicolas vivait dans la première moitié du XVII^e siècle ; il se maria deux fois et eut plusieurs enfants, dont César, né de son second mariage. César Bagard naquit à Nancy, en 1620, et fut élève de Jacquin dit « le grand Jacquin », qu'il accompagna quelque temps à Paris. De retour dans sa ville natale, il reçut, le 21 novembre 1669, le brevet de sculpteur ordinaire du duc Charles IV, travailla beaucoup et mourut en 1709. Il laissait un fils, Toussaint, qui mourut vers 1712.

Nicolas Bagard est ici hors de cause, étant donné le temps où il vécut ; on ne connaît d'ailleurs aucune de ses œuvres. Quant à César et à Toussaint, plusieurs raisons portent à croire qu'ils n'ont ni exécuté, ni dirigé les menus travaux qu'une tradition leur attribue sans distinguer le père du fils. D'abord cette tradition n'est fondée ni sur un texte antérieur au XIX^e siècle, ni sur un document d'archive, ni sur une signature. De plus, nous avons remarqué la variété de goût et de facture, l'inégalité de valeur artistique des petits objets lorrains en bois sculpté : César Bagard et son fils auraient-ils été si inégaux et si divers ? Enfin, leurs œuvres d'attribution certaine n'ont aucun rapport avec des bibelots.

César Bagard, « le grand César », comme on l'appelait « en France », au dire de Dom Calmet, était, selon l'expression du même auteur, « *sculpteur de figures en grand*[1] ». N'était-ce pas précisément pour le distinguer des sculpteurs de cadres, de coffrets et de petits crucifix, nombreux en Lorraine à la fin du XVII^e siècle, que Dom Calmet le désignait ainsi ? Il fit en 1658 un groupe de pierre qui ornait autrefois la fontaine du palais ducal : Cupidon ouvrant la gueule à un lion ; en 1659, deux figures allégoriques, la Force et la Vertu, pour l'arc de triomphe élevé à Paris à l'occasion du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche ; en 1673, le mausolée de Jean des Porcelets, évêque de Toul, et un buste de Louis XIV destiné à la porte Royale de Nancy. Il sculpta des Vierges, des saintes, figures de proportions souvent colossales. La plupart de ces œuvres ont disparu. Celles qui restent, en particulier les fragments du mausolée de Jean des Porcelets conservés au Musée Lorrain et à l'église des Cordeliers de Nancy, sont d'un artiste robuste, digne héritier des Mansuy Gauvain, des Ligier Richier, des Drouin.

1. Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine*, 1751, in-fol., pages 70 et 71.

Il est vrai qu'en l'année 1687 César Bagard donnait quittance « pour la façon d'une armoire pareille à celle qui était posée dans la chapelle [la chapelle de l'Auditoire de Nancy] à cause que la première était rompue et brisée[1] ». Mais nous ne savons pas quelle était l'importance de la sculpture dans cette armoire, et il y a loin d'une armoire à un coffret. Il est vrai encore qu'il sculpta deux Christs en croix, entre autres « ce beau crucifix au dessus de grandeur nature qui excite la piété et l'admiration dans la paroisse de Saint-Sébastien[2] ». Est-ce assez pour lui attribuer tous les crucifix grands ou



DESSUS DE COFFRET EN BOIS SCULPTÉ, TRAVAIL LORRAIN
COMMENCEMENT DU XVIII[e] SIÈCLE
(Collection de M[me] Waldeck-Rousseau.)

petits sculptés en Lorraine de son temps, et, après les crucifix, les cadres qui les entourent, puis les bénitiers et les coffrets ornés de rinceaux de même style, enfin les boîtes à pastilles et jusqu'aux dessus de brosses ?

Il est permis de faire les mêmes réflexions au sujet de Toussaint Bagard. En 1695, la ville de Nancy offrait à la maréchale de Lorge un crucifix sculpté par lui. C'est encore à lui et à Vallier — vraisemblablement auteur du cadre — que les magistrats municipaux s'adressèrent en 1698 quand ils voulurent offrir à la princesse Élisabeth-Charlotte d'Orléans, épouse du duc Léopold, lors de son entrée à Nancy, un crucifix accompagné de son cadre et de sa garniture

1. Archives de Meurthe-et-Moselle, E 365.
2. F. Husson, *Éloge de Callot*, 1720, p. 128. Ouvrage réédité à Bruxelles en 1876

Mais dans aucun des documents qui le concernent il n'est question de coffrets ou d'autres bibelots. Les Archives de Meurthe-et-Moselle[1] nous apprennent seulement qu'en 1700 il travaillait à l'exécution du catafalque du duc Charles V, et qu'il était occupé en 1701 à l'hôtel de la gendarmerie de Nancy et en 1702 au château de Lunéville. L'œuvre de Toussaint Bagard est mal connue. Elle se confond peut-être en partie avec celle de son père. Il semble néanmoins, lui aussi, avoir été surtout « sculpteur en grand ». « On voit », dit Dom Calmet, « deux figures de sa façon dans l'église du Noviciat des Jésuites de Nancy, qui représentent saint Stanislas Kotska et saint Louis de Gonzague; ce sont deux morceaux achevés. »

Si l'on tenait absolument à inscrire des noms d'auteurs sur les plus intéressants des petits objets en bois sculpté que la collection de Mme Waldeck-Rousseau nous donne l'occasion d'étudier, il est des noms qui se présenteraient avec autant ou plus de vraisemblance que celui des Bagard. Les sculpteurs en bois ont été nombreux en Lorraine sous les derniers ducs. Les Archives et la Bibliothèque lorraine de Dom Calmet nous font connaître quelques-uns d'entre eux : Charles Chassel (mort avant 1685), « très habile *sculpteur pour la figure en petit*, dont les crucifix en particulier sont très estimés », grand-père de ce François Chassel (né à Metz en 1666) qui fut, après la mort de César Bagard, le plus occupé des sculpteurs de grandes figures et de bustes; Claude des Indes (1685-1729); Jean-Baptiste Vallier (1645-1752), à qui la ville de Nancy commanda un bénitier en bois de Sainte-Lucie dans le cadre duquel le peintre Claude Charles était chargé de faire le portrait de saint François-Xavier; Charles-François Hardy; François Mauvuisse; Jean-François Lupot, de Mirecourt (1684-1749). Ce dernier « a excellé », dit Dom Calmet, « non seulement en crucifix de différentes matières et particulièrement en bois de Sainte-Lucie, mais il faisait à la perfection les figures grotesques qui servent de têtes aux instruments, et les luthiers de Mirecourt, qui sont en grand nombre, le regrettent infiniment ».

Pour distinguer les sculpteurs de petites figures ou de menus objets de ceux dont les travaux s'appliquaient à la décoration des appartements ou des églises, on les appelait « sculpteurs en bois de Sainte-Lucie », du nom d'une petite forêt composée presque entièrement d'une variété de cerisiers et située près du couvent de Sainte-

1. B. 1541, 1549, 1556.

Lucie, entre Commercy et Sampigny. « Ce bois », dit Dom Calmet, « est de couleur tirant sur le roux, un peu odorant, et ne se trouve que dans cet endroit et en quelques hayes du pays; les feuilles sont comme celles de l'épine noire du nerprun : on fait beaucoup de petits ouvrages en bois de Sainte-Lucie en Lorraine, qu'on fait passer dans les pays étrangers, et cela occupe plusieurs ouvriers. Les Foulon ont été fort connus autrefois et avaient fait quantité d'ouvrages pour le Dauphin fils de Louis XIV. »

M. Lucien Wiener a donc usé d'une légitime prudence quand, dans son excellent catalogue du Musée historique lorrain, il a désigné les œuvres d'art analogues à celles qui sont l'objet de cette étude sous la rubrique « objets sculptés en bois *dits de Bagard*[1] ». Si quelques-uns des sages et froids crucifix mis sous le nom des Bagard ont pu en vérité être sculptés par eux ou copiés sur leurs modèles, il n'en va pas de même des cadres, des bénitiers, des coffrets... Il est aussi difficile de reconnaître dans ces ouvrages la main de « sculpteurs de figures en grand » qu'il le serait d'attribuer à Coysevox ou à Girardon des bibelots ou des moulures payées « au pied courant ». Les plus beaux peuvent faire penser à un des sculpteurs en bois de Sainte-Lucie nommés dans la *Bibliothèque lorraine*, et que la gloire des Bagard a fait oublier. Mais la plupart viennent sans doute d'ateteliers où d'habiles praticiens répétaient, sans grand effort d'invention personnelle, une leçon bien sue.

Ils n'en sont pas moins intéressants comme témoins d'un art intime, familier et quelquefois populaire, d'un art aux ressources limitées, mais de caractère original, qui florissait en Lorraine sous le règne pacifique de ce Léopold Ier dont un beau coffret conservé

1. Dans une note publiée en 1893, M. Wiener a confirmé les conclusions où il était arrivé en 1874. « Malheureusement — ajoutait-il — quand une légende est établie, il est bien difficile de faire revenir l'opinion sur ce que le temps semble avoir ratifié; en voici un exemple : je me trouvais il y a un certain temps chez un marchand d'antiquités (dont je n'ai pas à suspecter la bonne foi) et en me montrant quelques petits cadres, toujours attribués à Bagard, il vient à me parparler de deux volumes in-folio manuscrits, qu'il avait achetés dans un couvent des environs, et dans lesquels se trouvaient des croquis d'objets en bois sculpté avec les mentions des personnes à qui ils étaient livrés. Ces registres avaient été donnés en communication à une personne. Comme la vente n'en était pas conclue, je le priai de les reprendre, m'engageant à les acheter; la demande fut faite à cet amateur, qui, sachant que c'était pour moi, en fit l'acquisition, ajoutant que, si on me livrait ces documents, j'enlèverais la valeur des objets attribués jusqu'alors à Bagard. Mon article sur notre artiste avait produit, paraît-il, un mauvais effet; je n'avais pas commis un bien grand délit en cherchant la vérité. »

au musée de Troyes porte les armes. Cet art semble disparaître aux approches du règne de Stanislas. Nancy va se transformer. Les admirables grilles de Jean Lamour laisseront bien en arrière les humbles travaux des sculpteurs en bois de Sainte-Lucie. Mais les nouvelles gloires lorraines ne feront pas oublier aux amateurs nancéiens l'épisode de leur art décoratif national qui se résume pour eux, à tort ou à raison, dans le grand nom de Bagard.

LÉON DESHAIRS



COUVERCLE DE BOITE EN BOIS SCULPTÉ
TRAVAIL LORRAIN, FIN DU XVII[e] SIÈCLE
(Collection de M[me] Waldeck-Rousseau.)

LES ARTISTES LYONNAIS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

On produisit énormément de statues et de statuettes pendant les années 1600, car la mode s'était répandue d'orner d'une image pieuse les façades des maisons. Mais très peu survécurent à la Révolution. Estimons-nous heureux d'avoir la plus intéressante des statues : cette *Vierge-Mère* si gentiment souriante qui, après avoir illustré la maison sise à l'angle de la rue Bât-d'Argent et de la place du Plâtre, se dresse aujourd'hui, contre toute raison, à Saint-Nizier. Toutefois ce n'est pas là un travail lyonnais. Coysevox, son auteur, était fils d'un menuisier espagnol et c'est à Paris qu'il se francisa.

Nous ne trouvons pas davantage d'âme et de couleur locales dans la *Vierge* de Mimerel (Hôtel-Dieu), ni dans les sculptures en stuc exécutées pour les Dames de Saint-Pierre, de 1684 à 1686, par Guillaume Simon et probablement aussi par Lacroix et Bidault (salle des Bustes précitée). Ce sont, avec le *Baptême du Christ* et la *Vierge contemplant l'Enfant endormi*, des statues de saints et de saintes, des Vertus personnifiées, des bustes de personnages bibliques et un écusson soutenu par quatre Génies. Cela forme un ensemble typique. Toutes ces figures ont des poses exagérées, des gestes grandiloquents, des draperies prétentieuses. Toutes font des effets à la rampe, à la façon des comédiens de second ordre. Tout est factice en elles et leur arrangement sent le faux pittoresque. C'est la mode parisienne amplifiée dans ses défauts. Marc Chabry eut également

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 79.

des travaux pour les mêmes religieuses, mais les deux statues qu'il leur livra en 1687 ne nous sont pas parvenues et nous n'avons pas la moindre maquette du *Louis XIV* dont il tailla l'image à cheval sur la façade de l'Hôtel de ville.

Au moment où se terminent les figures de Saint-Pierre, Nicolas Coustou est depuis dix ans auprès de son oncle Coysevox [1]; encore quelques années, et il y sera rejoint par son frère Guillaume et par deux jeunes Lyonnais : Jean Thierry (1669-1739), qui deviendra le sculpteur de Philippe V d'Espagne, et Lamoureux (1674-?), qui reviendra mourir accidentellement près de sa ville natale [2].

Sous Louis XV, Lyon continue d'être, en art, une succursale de Paris. Ceux de ses enfants qui s'y fixent après s'être formés ailleurs le font sans le moindre dessein d'œuvrer selon l'esprit de leur province.

Michel Perrache (1686-1750) avait appris son métier de sculpteur en Flandre et en Italie, où il séjourna pendant seize ans; de tous ses ouvrages, la plupart destinés aux églises, quelques-uns seulement échappèrent à la fureur révolutionnaire; le maître-autel de Saint-Bonaventure, que rien ne recommande, de sévères mausolées à la Charité et le maigre bas-relief de Saint-Nizier, *Les Apôtres au tombeau de Marie*, qui signifie d'autant moins qu'il répète un camaïeu de Sarrabat [3]. Antoine-Michel Perrache (1726-1779), élève de son père, ne manqua pas d'étudier à Paris, puis à Rome; il était également architecte et ingénieur, et c'est à cette dernière profession qu'il finit par se consacrer. Ses figures de l'ancien théâtre de Soufflot et la sépulture qu'il éleva à son père ayant été détruites, on ne possède plus de lui qu'un motif architectural, celui qui décore la chapelle de la Vierge à Saint-Nizier. C'est un morceau de style classique (deux pilastres corinthiens avec soubassement et entablement), dont il convient de louer au moins la simplicité. Antoine-Michel s'efforça bravement de réagir contre le mauvais goût de son époque; alors qu'on se complaisait à surcharger les motifs, qu'on s'égarait dans la luxuriance ornementale, il recommanda — bien Lyonnais en ceci — de chercher l'harmonie et la justesse des propor-

1. Le père de Nicolas, François Coustou, était sculpteur sur bois.

2. Lamoureux était encore bien jeune quand la mort le surprit. On ne peut donc le juger d'après le bas-relief qu'il a taillé pour la chaire du Lycée, d'après les dessins de Delamonce.

3. Ce bas-relief fut tout d'abord placé dans la chapelle des Pénitents du Gonfalon, où était le camaïeu de Sarrabat; après la disparition de cette chapelle, on l'encastra dans l'autel de la chapelle de la Vierge à Saint-Nizier.

tions, source de toute beauté[1]. Marc Chabry fils, au contraire, sacrifiait aux idées régnantes, d'ailleurs avec talent. La chaire qu'il a sculptée pour les Carmes déchaussés et que l'on a transportée dans l'église de l'Hôtel-Dieu est luxueusement parée d'ornements et d'angelots. De ses multiples œuvres, aucune autre ne subsiste.

Charles Grandon, aux dates inconnues, se distingue comme portraitiste vers le milieu du siècle. Sa valeur nous est attestée par deux portraits du musée de Lyon, le sien (1736) et celui d'un M. Perrichon, ce dernier fort bien vivifié. Après avoir découvert Greuze à Mâcon, c'est lui qui l'initie à la peinture au début des années 1750. Le peintre-aquafortiste Jean Pillement (Lyon, 1727-1808), fils d'un ornemaniste qui comptait, après un assez long séjour à Paris, où il fut peintre du roi de Pologne et de Marie-Antoinette, et, après maints voyages, revint dans sa ville natale, où il mourut de misère. Ses paysages (peintures, gouaches et dessins) ne sont certes pas à dédaigner (entre autres le motif 128 du musée local), mais ils n'ont rien de particulièrement lyonnais. Ses décors d'étoffes (Musée historique des Tissus, Lyon) méritent d'être étudiés comme des œuvres de précurseur.

Au XVIII[e] siècle, nombreux sont encore à Lyon les artistes étrangers à cette ville. Quelques-uns y jouent un rôle, surtout comme professeurs; tels les peintres parisiens Daniel Sarrabat (1666 ou 1676-Lyon, 1748), qui décore plusieurs maisons, Jean Revel (1684-1751), élève de Le Brun, qui ne tarde pas à laisser le tableau pour le dessin de fabrique, Edme Douait, élève de Monnoyer, grâce auquel les décorateurs d'étoffes s'inspireront de la nature[2]; et le Bisontin Donat Nonotte (1707-1785), élève et collaborateur de Lemoyne (il ébaucha la composition de Saint-Sulpice), qui fonde une école de dessin en vue d'aider au développement industriel. D'autres tiennent une certaine place sans devenir influents : ainsi Jean-Pierre Bidault, de Carpentras (1745-1813) et Baraban, d'Aubusson (1767-1809)[3].

Au temps de Colbert, le décor des tissus fabriqués à Lyon avait pris enfin un caractère français; même, dans quelques compositions,

1. Cf. Ant.-Michel Perrache, *Mémoire sur le style propre aux églises*. Sa fille, Anne-Marie, étudia la peinture avec Greuze; il reste d'elle un portrait de son père à la mairie du II[e] arrondissement, à Lyon.

2. Douait professait à Lyon au milieu du siècle. Le musée local conserve ses *Tulipes dragonnes*, que recommande une harmonie sévère et riche, où se voient encore d'excellentes tonalités.

3. D'autres artistes passent par Lyon mais ne s'y arrêtent guère; c'est le cas de l'Angevin Trémolière, dont l'église des Chartreux possède deux tableaux.

l'esprit local s'était manifesté par le désir de bien rendre les réalités sensibles. Sous Louis XV, l'admirable Philippe de la Salle, en jouant de l'élément floral, avec la constante préoccupation de constituer une harmonie en respectant la nature, arrive à créer des modèles que l'on peut dire lyonnais. Né dans le Bugey (Seyssel, 1723), ses caractères de terroir devaient aisément se lugduniser; bientôt il les fait tous concourir à la gloire de sa patrie adoptive[1]. Original, inventif comme mécanicien autant que comme décorateur, il trouve le moyen de multiplier les couleurs des motifs tissés; et, grâce à son intelligente activité, la fabrication des étoffes se développe à merveille. Lorsqu'il meurt (Lyon, 1803), la fabrique locale a tout pour réparer les maux que lui a causés la Révolution.

Philippe de la Salle fut très efficacement aidé dans son œuvre par quelques négociants-dessinateurs qui ne demandaient qu'à servir l'art de leur cité : Joseph Bournes (1740-1806), Pierre Dechazelle (1751-1834), puis par J.-F. Bony (Givors?-Paris, 1825). Toutefois l'action de celui-ci s'exerça surtout dans la broderie[2]. Leurs efforts et leurs travaux valurent à la fabrique un groupe de dessinateurs réellement artistes. On exigea beaucoup d'eux, et il arriva même un jour qu'on leur demanda trop. En 1806, le préfet du Rhône, d'Herbouville, dans le traditionnel discours de fin d'année aux élèves de l'École des Beaux-Arts, ne craignit pas de leur proposer ce programme ambitieux : « Les dessinateurs d'étoffes doivent avec la même facilité projeter une rose, tracer une frise et prononcer les contours de la figure humaine, la plus difficile des merveilles soumises à la magie des arts d'imitation. » Mais on ne doutait de rien l'année d'Iéna !

*
* *

Une trentaine d'années après Philippe de la Salle, naît le premier peintre de tableaux dont l'œuvre soit vraiment lyonnaise : Antoine Berjon[3]. Et, par bonheur, ses peintures et ses dessins sont encore en nombre suffisant pour que l'on puisse discerner les caractéristiques de son art.

1. Ph. de la Salle avait étudié le dessin et la peinture avec Sarrabat, qu'il dépassa vite. De bonne heure, il se donna tout entier à la décoration des tissus.

2. Comme presque tous les dessinateurs, Bony a peint des fleurs et des fruits, mais sans arriver à faire œuvre d'art. Dans ses meilleurs tableaux, comme le *Printemps* (1804, musée de Lyon), les qualités sont gâtées par la recherche de l'effet et la sécheresse des contours. Il partit pour Paris en 1810.

3. Né à Lyon (Vaise) le 17 mai 1754, mort dans sa ville natale le 25 octobre 1843.

Un simple coup d'œil permet de constater la puissance et le sérieux de son dessin, son amour de l'ordre dans l'arrangement et de la netteté, de la précision dans l'écriture des formes, son désir de réaliser de belles tonalités. A l'analyse, on découvre que, s'il poussait souvent jusqu'au scrupule la représentation sincère des choses, il savait néanmoins les interpréter largement, et que, pour rechercher avant tout des colorations, il n'en était pas moins sensible aux gammes lumineuses. Aucun peintre de son temps n'eut plus que lui le sentiment de la valeur des tons. Sa volonté suprême, c'était de ne rien écrire de contraire aux réalités, de ne rien ordonner sans logique. Tout baser sur une construction solide, rationnelle, sage, en tout rester naturel et s'appliquer à donner de la vie, ainsi se résument ses qualités maîtresses. On ne trouve d'autre défaut à leur opposer que cette tendance à trop « pousser » dont il ne se délivra jamais, parce qu'il s'imaginait, avec beaucoup, que, pour travailler en conscience, il faut s'efforcer de bien finir sa tâche. Tout cela est très lyonnais, on le verra par la suite.

Contrarié par ses parents dans sa vocation artistique, Berjon, avec une ténacité dont sa race offre mille exemples, n'en persévère que mieux dans ses projets. Pour triompher de cette résistance, son père, un lourd boucher de Vaise, a la déplorable idée de l'introduire comme postulant dans un monastère des alentours. Mais cet acte, inconséquent, pour ne pas dire plus, ne pouvait que tourner à la confusion de son auteur. Le postulant malgré lui s'empresse de rentrer dans le monde, de courir à l'École de dessin; et, malgré qu'il en ait, son père se voit réduit à laisser ce fils, pour le moins aussi têtu que lui, s'engager dans la voie de son élection.

Le jeune Antoine a tout d'abord pour professeur de dessin le sculpteur Perrache, puis il étudie la fleur en vue de se faire dessinateur de fabrique, ressource de tous les jeunes gens sans fortune. Bientôt un fabricant de soieries l'intéresse aux bénéfices de sa maison, s'il ne se l'associe. Toutefois Berjon continue ses études d'artiste et, à trente ans passés, fréquente l'École centrale de dessin [1]. Par malheur, la maison qui le fait vivre est, comme tant d'autres, complètement anéantie par la Révolution; au début de 1794, sa situation lui paraît si précaire qu'il se résout à partir pour Paris,

1. Cette école fut fondée après la Révolution et supprimée l'an XI. C'est là que professait le portraitiste Cogell, originaire de Stockholm, installé à Lyon depuis 1763. Quoique nommé professeur contre toute justice, grâce à des influences, il avait su se faire accepter des Lyonnais.

espérant s'y mieux tirer d'embarras[1]. Il avait quelques relations dans la capitale, où il était déjà venu plusieurs fois, mais le public l'ignorait. Or il ne pouvait demander qu'à son art des moyens d'existence. Aussi connaît-il des jours affreux. Sans de dévoués amis, la poétesse Desbordes-Valmore et l'amateur Danguin, il fût probablement mort à la peine ou il eût abandonné la carrière. Enfin on lui trouve des portraits et, comme il excellait à écrire les caractères d'une physionomie, on finit par le rechercher. Il portraiture de toutes les manières, et ses pastels, ses sépias, ses encres de Chine intéressent beaucoup. On l'apprécie également dans la miniature, genre auquel il avait été sans doute tout à fait initié par Augustin, car il sympathisait avec cet artiste. Il en peint une grande quantité, jusque sur des tabatières. Enfin on remarque ses tableaux de fleurs et de fruits.

Quelles furent les conséquences de ce changement de fortune? On l'ignore. La première partie de la vie de Berjon ne nous est connue que dans ses grandes lignes. Qu'il se soit perfectionné dans son art à Paris, ceci semble incontestable; mais il est fort douteux qu'il y ait modifié sa personnalité d'artiste. Elle était certainement très développée quand il s'installa dans la capitale, et parce qu'il avait déjà quarante ans, et parce que son énergie égalait sa volonté. Cet autocentriste a pu modifier sa facture de peintre; mais, pour transformer sa compréhension de l'art, partant pour altérer son âme lyonnaise, il aurait fallu qu'il subît vivement l'influence d'un maître. Or ses œuvres sont d'une originalité patente. Son *Cadeau*, un de ses tableaux éminents, prouve qu'en 1797 il était dans la plénitude de sa force.

Berjon était trop profondément de son pays pour se fixer à Paris. « Qui perd Lyon perd la raison », proclame un vieil adage encore très en honneur de son temps. En 1810, notre émigré regagne sa ville natale et redevient dessinateur, cette fois dans une maison de broderies. Mais il ne se sentait pas là dans son élément. Ces jeux de lignes ne l'enthousiasmaient point, surtout après la période de production picturale qu'il venait de traverser. Il n'hésite donc pas à lâcher ce travail industriel pour professer la fleur à l'École des Beaux-Arts. Il entre en fonctions au mois de novembre 1811 et, tout de suite, se révèle éducateur excellent. Il avait beaucoup approfondi

1. D'après certains, Berjon aurait été employé, avant ce départ, par la maison May (ornements d'église). On ne sait si ce fut à sa sortie de l'École ou après la ruine de sa maison de soieries.

son art, beaucoup travaillé d'après nature et beaucoup pratiqué le dessin industriel. Nul n'avait qualité mieux que lui pour préparer des jeunes gens à l'interprétation de la fleur et à la décoration des tissus. Il eût fini ses jours dans ce professorat sans son terrible caractère. Né violent, soupçonneux, atrabilaire, égoïste[1], et trop insuffisamment élevé par son boucher de père pour réagir contre ses mauvaises dispositions, il était devenu, au contact de la vie et sous les atteintes de la misère, tout à fait insociable. Il avait conservé, semble-t-il, un vieux fonds de timidité qui, son humeur aidant, le rendait parfois farouche. Un rien l'irritait. Sa rudesse dégénérait facilement en grossièreté. Enfin la fâcheuse politique achevait de le rendre impossible. Ayant adopté dans sa jeunesse les idées révolutionnaires, il se figurait, depuis les premiers jours de l'Empire, que le gouvernement le faisait espionner et complotait sa perte. Sous la Restauration, il voyait en tout royaliste un ennemi déclaré, et souvent il prit pour des « mouchards » de braves mondains venus à son atelier dans le désir de lui acheter un tableau.

Un jour, en 1823, il a une altercation si vive avec le directeur de l'École, l'antiquaire Artaud, qu'il déteste, qu'on doit le remplacer dans ses fonctions. Mais ses élèves lui sont attachés malgré ses brusqueries, la plupart le suivent dans sa retraite et il poursuit chez lui son œuvre d'éducateur. Le maître approchait de sa soixante-dixième année au moment de son algarade; néanmoins il jouissait encore d'une rare robustesse grâce à sa sobriété, et son ardeur au travail ne diminuait point. Artiste supérieurement doué, ours très mal léché, il ne pouvait que gagner à se clore dans une solitude.

Une fois terré dans son antre, sa porte ne s'ouvre plus guère que pour ses élèves, on peut dire ses disciples. Et alors il accomplit auprès d'eux une véritable mission. Il corrige leurs travaux avec une sévérité dont on se doute, et tous passent à tour de rôle de terribles moments. Mais aussi avec quelle diligence il les guide ! Un de ses mots familiers nous laisse entrevoir l'esprit de son esthétique : « C'est vainement qu'on poursuit la nature, toujours elle vous échappe. » Beaucoup d'artistes ont raisonné de la sorte. Plus près de nous, Rodin dira au sculpteur Pézieux : « La forme ! Une succession de plans qui fuient. » Que de choses dans ce simple énoncé ! Et que de leçons contient aussi l'aphorisme de Berjon !

Pour ce dernier, il faut dessiner, dessiner encore, dessiner tou-

1. Il se conduisit avec une laide ingratitude envers les amis qui l'avaient arraché à la misère dans Paris.

jours, d'un trait positif, d'une main savante; — soulever les aponévroses, scruter les réalités jusqu'en leurs ossatures, chercher la cause du moindre contour, le pourquoi de toutes les expressions, les secrets de tous les caractères, mettre la vérité au-dessus de tout. Son enseignement était une véritable ascèse. Lutteur acharné, il savait par expérience que l'on n'arrive à rien de supérieur sans d'incessants efforts vers le mieux. Aussi son atelier constituait-il, comme celui d'Ingres, une école de dessin. Et ses dons d'éducateur, ses qualités d'artiste faisaient si bien oublier l'homme en lui que ses disciples l'enveloppaient d'un profond respect. Plusieurs même se dévouèrent à sa personne, entre autres Meynier qui, après avoir entouré de soins filiaux ses dernières années, l'assista pieusement à son lit de mort.

Tant qu'il eut la force de lever le bras, Berjon œuvra; c'est seulement lorsqu'il fut près de s'éteindre qu'il déposa son cher crayon. Ses élèves le pleurèrent et, dans le public, on le regretta comme artiste. Les amateurs l'avaient en haute estime, et il ne paraît pas que les autorités lui aient jamais tenu rigueur de ses opinions politiques, car, depuis sa sortie de l'École jusqu'à son entrée dans l'éternité, la ville lui servit chaque année une allocation de 1 000 à 1 200 francs, quoiqu'elle ne lui dût aucune pension de retraite. Ceci n'indique-t-il pas que l'on tenait à honorer le maître dont la gloire resplendissait sur la cité?

Berjon réalisa force peintures et dessins d'assez multiples genres : portraits, plantes, fleurs, fruits, oiseaux, quadrupèdes, coquillages et même paysages. Ses dons de portraitiste, on peut les étudier, au musée de Lyon, dans trois ouvrages bien différents et exécutés à de longs intervalles : son portrait au pastel dans sa jeunesse, son portrait miniature à soixante-cinq ans, et l'effigie aquarellée de M^lle^ Bailly, fille de l'ancien maire de Paris. Ces têtes sont tracées avec une précision méticuleuse, la troisième surtout, excessivement fouillée; néanmoins elles ont de la vie. Si leurs contours se découpent durement en certains endroits, leurs caractères se manifestent à souhait. Et c'est par cette écriture exacte, limpide, de la physionomie, que valent ses portraits moins bien venus, comme celui de M^me^ Augias (aquarelle)[1]. Ses qualités d'interprète expressif

1. Comme tous les artistes obligés par de dures circonstances à produire beaucoup et contre leur gré, Berjon a fait parfois des choses quelconques. Une de ses miniatures du musée de Lyon, une effigie de femme (n° 29), ne se distingue guère de la production commerciale du temps.

se manifestent mieux encore dans ses dessins. Plus libre sur le papier, il s'est permis des contours généralisateurs, des traits souples, ondoyants, d'heureuses apocopes, et cette facture abréviative s'élève parfois à l'ampleur. Sa bien féminine *Merveilleuse aux pommes* (sanguine, musée de Lyon) en offre un attachant exemple, sa *Merveilleuse au pied* (ibid.) un curieux spécimen.

Dessinateur savant, il avait tout pour portraire supérieurement; toutefois sa maîtrise s'affirme davantage dans l'interprétation de la



LE CADEAU, PAR A. BERJON

(Musée de Lyon.)

fleur et du fruit. Le musée de Lyon possède quelques tableaux et dessins typiques à ce sujet. Toutes les peintures sont d'une structure et d'une délinéation impeccables, toutes exhibent des tons bien accordés.

Le melon, la poire, la petite pomme, les pêches et les raisins du *Cadeau* (1797) donnent la sensation de réalité et de beauté des meilleurs Chardin. Leurs galbes, amoureusement construits comme les plans d'un corps humain, sont des plus significatifs. Quant aux tonalités, la plupart restent savoureuses en dépit de l'action du temps; les rouges carminés et les verts jaunis créent sur les pêches

une symphonie impressionnante. L'ensemble est d'une puissante harmonie.

Les *Fruits et fleurs dans une corbeille d'osier* (1810) visent un peu trop à l'effet sur le public. Ou le maître s'est trompé en voulant « composer », ce pourquoi il n'était pas doué, ou il a voulu faire un ouvrage de vente facile. Heureusement quelques fleurs, dont les blanches, charment par leur morbidesse, et d'autres, les vermillonnées, par leur éclat de bon aloi. Enfin, si leurs restes ne nous abusent, les roses, aujourd'hui bien flétries, furent délicieuses.

Les *Fruits dans une coupe d'albâtre* (1810 ou 1811) et les *Fleurs dans un vase* (1813) se recommandent par l'équilibre de leurs ensembles. Les *Fleurs sur fond crème* (reproduites à la fin de cet article) resteront comme un modèle glorieux de la facture minutieuse et rare. Elles ne sont pas seulement dessinées avec un respect touchant des formes, elles sont caressées avec autant de dilection que d'intelligence. Chaque détail et chaque nuance s'y tiennent à leur plan, de sorte que rien ne dérange l'économie de ces organismes, l'eurythmie de ce motif. Et l'on sent dans cette interprétation — que seuls les profanes peuvent confondre avec l'image simplement fidèle d'un bouquet — une joie de créateur sensible aux moindres riens de sa procréation. Elle semble avoir été peinte par un miniaturiste plutôt que par un peintre. Au premier abord, on se croirait devant un splendide émail. Les Hollandais n'ont rien accompli de plus achevé, et peu de coloristes ont accumulé autant de tons réjouissants. Il y a des jaunes et des cramoisis vibrants, des rosés ingénus et des gris bleu rêveurs. Or, pour que ces tonalités soient encore, les unes aussi resplendissantes, les autres aussi tendres, il faut que le maître les ait posées avec un sens peu commun de l'orchestration des valeurs, car il employait des pigments très vulgaires, que les années ont beaucoup altérés.

Les *Raisins dans une coupe* retiennent par leur magnifique dessin, d'une intense vitalité, et leur exquise gamme de verts jaunis. Les *Coquillages et madrépores* (1810) sont d'un fini voisin de la sécheresse et n'intéressent guère que comme exemple de difficultés vaincues. On peut dire qu'ils constituent, avec les raisins précités et les *Fleurs sur fond crème*, le triomphe éclatant de tous les principes préraphaélites qui devaient être préconisés quelques décades plus tard. Ils eussent fait les délices de Ruskin, si celui-ci les avait vus. Aucun des amis de D.-G. Rossetti n'est parvenu, dans les motifs tirés de la nature, à un tel degré de perfection et d'art. Nul

ne pousserait plus loin, sans danger, la représentation *fidèle* des réalités, la recherche du vrai sensible.

Berjon étant par-dessus tout un constructeur insigne, ses dessins



ROSES DE HOLLANDE, DESSIN PAR A. BERJON

(Musée de Lyon.)

révèlent particulièrement bien ses qualités et sa force. Et, dans plus d'un, on retrouve le peintre. Ses *Ellébores* (1810), très habilement gouachées, ses *Hortensias et cressendes*, plus encore ses *Pivoines*, pas séduisantes, mais d'une exécution inouïe, ont droit au titre d'études par excellence. L'une des pivoines, l'opalescente à droite,

a l'intérêt d'un portrait. Ses sœurs ont des tonalités merveilleusement obtenues par des frottis de crayon. Avec un peu de rouge ocreux et de blanc, Berjon arrivait à noter toutes les valeurs. Ses *Raisins blancs et noirs dans une coupe* (1836) imposent l'admiration. Le dessin en est à la fois substantiel et nuancé, les jeux de crayons y engendrent une harmonie délectable. Tout y respire la santé, tout y paraît en mesure. Rien qu'à la façon dont les grains sont en perspective (on pourrait les étudier chacun séparément), on reconnaît un artiste supérieur. Il y a autant de force dans ce modeste motif que dans une tête de grand maître.

Fruits et fleurs ont été fort agréablement stylisés par maints décorateurs, mais aucun peintre ne les a mieux chantés dans leur réalité, pas plus en Extrême-Orient que chez nous. Si ses *Nèfles* ne dépassent pas l'étude ordinaire, c'est que l'on ne saurait tirer un meilleur parti de formes aussi molles. Et, pour quelques dessins forcément modèles au sens scolaire du mot, comme les *Raisins, pommes, etc., sur une table*, ou les *Ananas*, que d'autres vivants, captivants, artistes, comme ses charmantes *Roses de Hollande*, ses *Coquelicots* si champêtres (1825), son impressive *Cloche des haies*! Quelle grâce simple dans ces trois petits poèmes, quels traits heureusement significatifs, quelle fine notation des valeurs! Ses roses surtout, si gentiment crayonnées, si subtilement nuancées avec des soupçons de bistre, tiennent à côté des œuvres peintes. Légères, diaphanes, souriantes, elles semblent frémir de joie sous les baisers du zéphyr. Seghers n'en eût pas mieux écrit les pétales; Okio, Goschin, Hokousaï n'en eussent pas évoqué l'âme avec plus de dévotion [1].

Il est aussi d'excellents dessins de Berjon au Musée des Tissus et à l'École des Beaux-Arts. Dans ce dernier endroit, se trouvent des *Poires* à la sépia aux tons d'ombre puissants comme s'ils avaient été réalisés au moyen de la pyrogravure. Aux Tissus, des motifs variés sollicitent l'attention : deux interprétations de roses, un petit bouquet de fleurs rouges, une couronne de feuilles, quatre tulipes

1. Sans doute n'est-il pas inutile de remarquer qu'à la même époque des artistes qui s'ignoraient brûlèrent d'un même amour pour la fleur à Kioto, à Yeddo, à Lyon. Les trois Japonais les plus justement renommés pour leurs interprétations florales, sont des contemporains de Berjon. Au moment où celui-ci commence sa carrière à Paris, Okio termine la sienne à Kioto. Coïncidence curieuse, Hokousaï, venu au monde en 1760, six ans après le maître lyonnais, en sort six ans après lui. Les 46 aquarelles de son fameux recueil, où s'affirment ses dons de naturiste, il les œuvre entre 1810 et 1840. Et il se complaît à se dire le « fou de dessin »; n'est-ce pas l'épithète qu'aurait pu s'octroyer Berjon?

et une branche de rosier fleuri. Les interprétations de roses sont des synthèses agréablement bistrées. La branche de rosier est tout simplement prestigieuse; en elle se résume tout ce qui rend un dessin normal, sain, enchanteur. La nature y paraît scrupuleusement respectée, et cependant on a une impression de style. Les contours en sont crânement arrêtés, et néanmoins un souffle anime les formes. La finesse et la fermeté s'y allient en des traits qui disent tout ce qu'il faut dire et portent juste comme les expressions d'un prosateur génial. Toutes les qualités d'ordre, de logique, de lucidité du Lyonnais se reconnaissent en cette contexture.

Dans l'interprétation de l'animal, Berjon n'a pas atteint à une pareille hauteur. Ses aquarelles du musée de Lyon nous le montrent, en ce mode, méticuleux à l'excès. Son *Coq* et son *Lièvre* (1810) sont des natures mortes fatigantes; mais sa *Fouine* (1818), d'ailleurs d'une facture moins étroite, a un type bien particulier, — individuel en quelque sorte.

L'école lyonnaise moderne commence avec Berjon. Entièrement formé dans sa ville natale, très original et très entier, n'ayant pris ses motifs qu'autour de lui-même, comment n'eût-il pas empreint sur ses travaux les caractères de son terroir? Il était d'une matière fort dure, comme le rocher de Pierre-Scize. Il fût resté personnel même en voulant s'inspirer d'un autre.

Dans l'interprétation de la fleur et du fruit, nul ne l'a dépassé, parce que peu de peintres en ce genre ont eu sa science du dessin, sa force de réalisateur, sa puissance artistique. Si parfois, entraîné par son souci d'exactitude, il se montra trop minutieux ou tomba dans une sécheresse qui semble refléter son égoïsme, comme il a racheté ses défauts! Avec d'humbles fleurs, assemblées plutôt qu'arrangées, avec les fruits les plus ordinaires et les moins expertement réunis, il a créé des harmonies qui laissent loin les *bodegones* des virtuoses et les effets des décorateurs. Différents peintres chez nous sont parvenus à bien rendre les tonalités de nos fruits, quelques-uns même leur fraîcheur ou leur succulence; mais les mieux doués d'entre eux n'ont accompli que des œuvres de peintre. Berjon s'est élevé à l'œuvre artiste. Fleurs et fruits ont une vie dont il a maintes fois donné l'illusion; dans leur contexture sont des beautés que lui seul a bien manifestées. Et il l'a fait avec une maîtrise qu'il n'est pas excessif de comparer à celle de Poussin. Comme ce maître, il possédait la pleine intelligence du dessin, c'est-à-dire qu'il comprenait l'importance de toutes les structures, la nécessité de connaître

les dessous des formes et les secrets de la perspective. Il savait aussi bien établir des reliefs dans l'espace que révéler des caractères par de simples contours; plus d'une grappe et d'une corolle le démontrent parmi ses ouvrages. Et l'étonnant, c'est que ce barbare mal dégrossi, ce sectateur de la précision ait pu traduire à l'occasion la sveltesse, la grâce de certaines fleurs. L'art a de ces mystères. Berjon était une brute, mais une brute de génie. Par des chefs-d'œuvre comme la *Branche de rosier fleuri* et les *Roses de Hollande*, il mérite d'être salué le Poussin de la flore. Espérons qu'il sera quelque jour représenté comme il convient au Louvre.

ALPHONSE GERMAIN

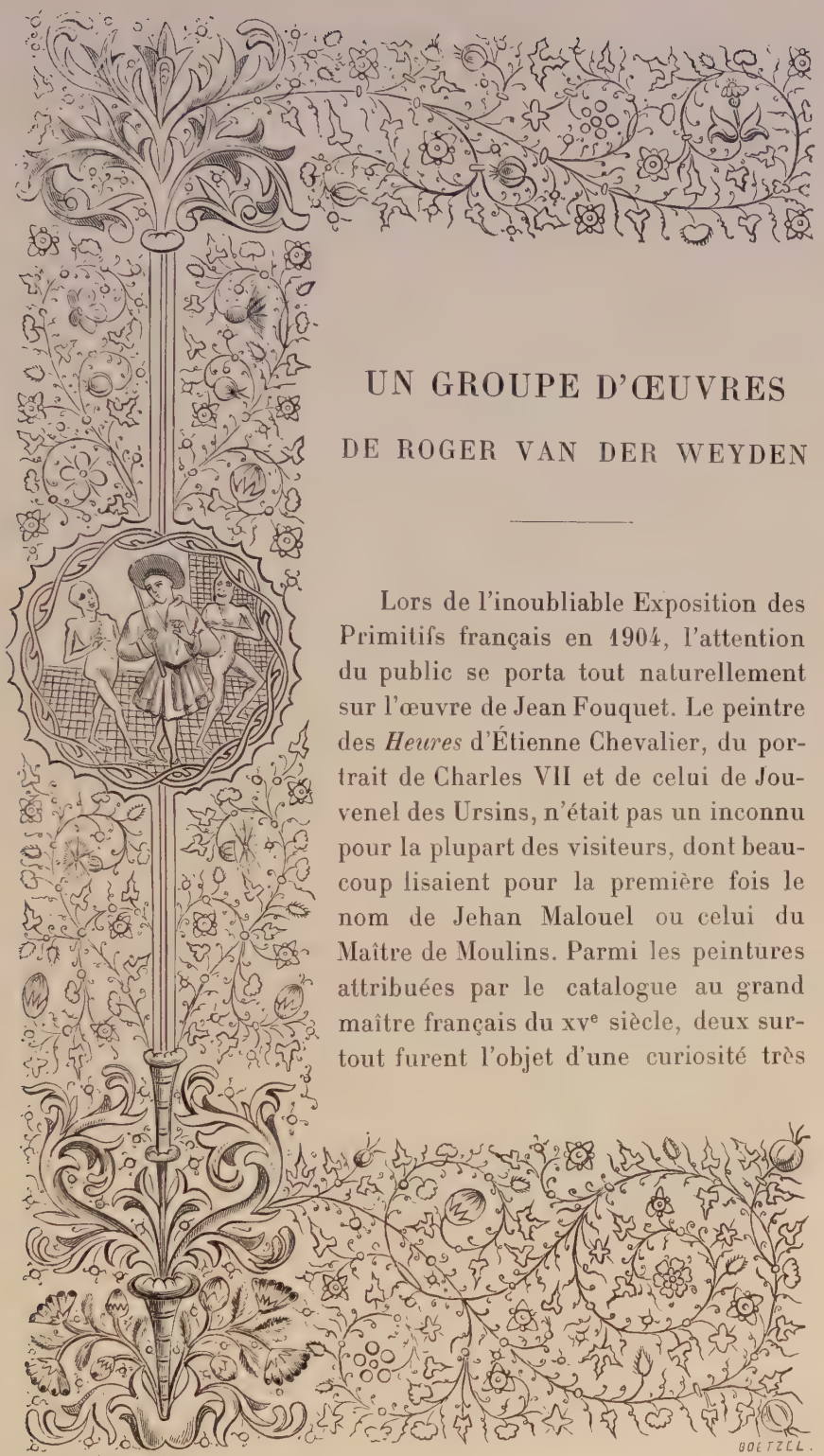
(*La suite prochainement.*)



FLEURS, PAR A. BERJON
(Musée de Lyon.)

Le Gérant : P. GIRARDOT

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD



UN GROUPE D'ŒUVRES

DE ROGER VAN DER WEYDEN

Lors de l'inoubliable Exposition des Primitifs français en 1904, l'attention du public se porta tout naturellement sur l'œuvre de Jean Fouquet. Le peintre des *Heures* d'Étienne Chevalier, du portrait de Charles VII et de celui de Jouvenel des Ursins, n'était pas un inconnu pour la plupart des visiteurs, dont beaucoup lisaient pour la première fois le nom de Jehan Malouel ou celui du Maître de Moulins. Parmi les peintures attribuées par le catalogue au grand maître français du xv^e^ siècle, deux surtout furent l'objet d'une curiosité très

vive, à laquelle se mêlait quelque inquiétude : l'*Homme au verre de vin* et l'*Homme à la flèche*.

De la première de ces deux œuvres nous ne voulons rien dire, sinon notre joie de la voir définitivement placée au Louvre[1] ; mais l'autre tableau, l'*Homme à la flèche* du musée d'Anvers, soulève des problèmes qu'on nous permettra d'exposer, d'autant plus qu'une œuvre inédite nous met à même d'apporter à la discussion un élément nouveau et important.

L'*Homme à la flèche* fut acheté à Bruges, au début du XIX^e^ siècle, par le chevalier F. van Ertborn, qui le donna en 1840 au musée d'Anvers. C'est, en demi-figure, le portrait en grandeur naturelle ($0^m71 \times 0^m50$) de quelque riche seigneur du XV^e^ siècle. Il est vêtu d'un pourpoint gris à larges manches, analogue à celui que porte saint Martin sur l'admirable miniature de Fouquet détachée des *Heures* d'Étienne Chevalier et conservée aujourd'hui dans les vitrines du Louvre. Le col de velours, largement échancré, dégage le cou épais du personnage ; le pourpoint entr'ouvert laisse voir sur la poitrine la chemise blanche ; les deux extrémités du col sont reliées par un double cordonnet. Sur les épaules retombe un collier d'or très simple, à maillons rectangulaires unis. L'homme est coiffé du large chapeau noir en étoffe molle que l'on portait à la cour des ducs de Bourgogne. Il tient dans la main gauche une longue flèche et un objet cylindrique, de nature incertaine, où l'on a voulu reconnaître un sablier, le manche d'un poignard ou la poignée d'un arc. Sur un bandeau, au-dessus de sa tête, sont écrites en caractères gothiques deux devises latines tirées du Nouveau Testament[2]. Sur une horloge placée à gauche de la tête on lisait, d'après les anciens catalogues[3] : « *Tant que je vive* » et le mot « *Antwerp* ».

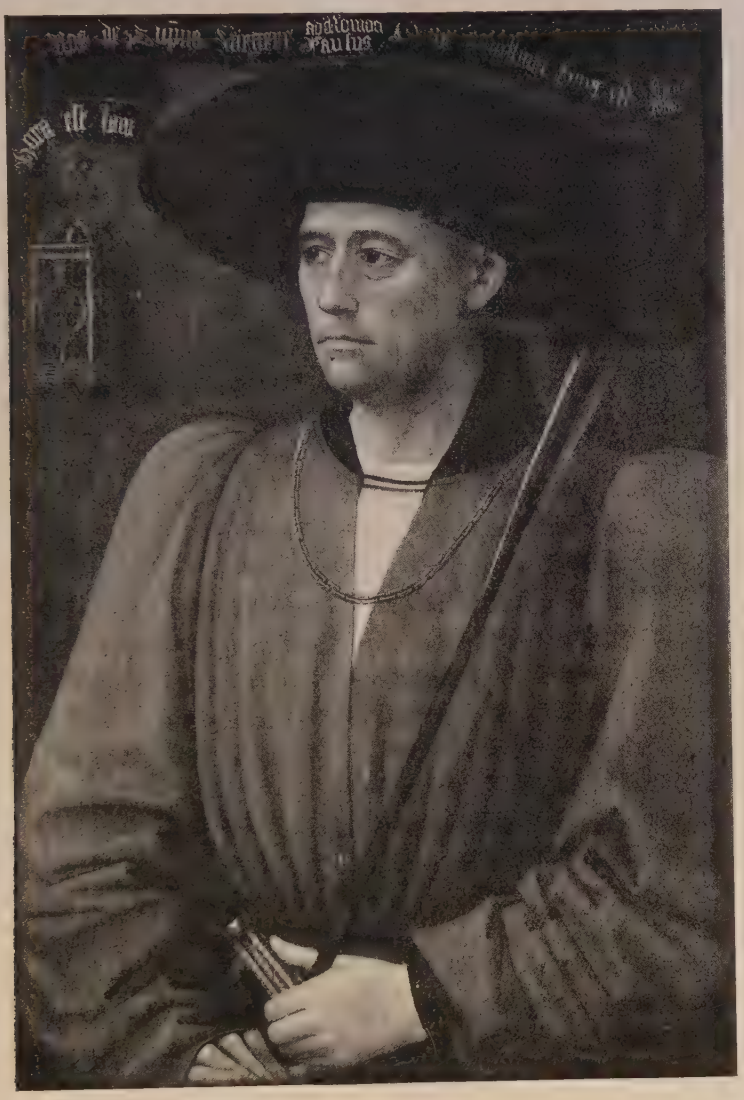
La tête du personnage mérite de retenir notre attention ; face épaisse d'homme mûr, yeux soulignés d'une large poche et surmontés d'une paupière plissée, glande lacrymale très nettement délimitée, nez long, épais et presque rectiligne, bouche longue et régulière, lèvres minces aux commissures abaissées, tout cela constitue un ensemble très personnel et qui, malgré quelques faiblesses, a vivement frappé les visiteurs de l'Exposition des Primitifs fran-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 7 et suiv.

2. « *Hora est jam nos de sumpno surgere* (S. Paul, Ép. aux Romains, XIII, 11) ; — « *Quia nouissima hora est* » (S. Jean, 1^re^ Ép., II, 18).

3. Cf. Lafenestre et Richtenberger, *La Peinture en Europe : La Belgique*, p. 257, n° 539.

çais. A qui fallait-il attribuer cette œuvre remarquable? Devait-on la classer parmi les Primitifs flamands anonymes? Telle était l'opinion courante il y a quelques années à peine, quand Henri Bouchot



L'HOMME A LA FLÈCHE, COPIE ANCIENNE D'APRÈS ROGER VAN DER WEYDEN (?)
(Musée d'Anvers.)

se rendit à Anvers pour y chercher la *Vierge* de Fouquet; le conservateur du Cabinet des estampes profita de son séjour pour examiner de près cet *Homme à la flèche* qui l'avait plus d'une fois intrigué : son œil perspicace ne tarda pas à reconnaître que l'inscription de

l'horloge avait été inexactement transcrite. Au lieu de « *Tant que je vive, Antwerp* », phrase difficile à expliquer, il fallait lire tout simplement : « *Tant que je vive, autre n'auray* ». Ce mot d'*Antwerp*, qui eût constitué une preuve absolue d'origine flamande, disparaissait du tableau, pour faire place à une devise toute française. Au lieu d'un tableau flamand qu'il croyait trouver, Henri Bouchot était-il donc en présence d'une œuvre française[1] ? Ce fut sa conviction immédiate; elle s'enracina si fortement en lui que l'*Homme à la flèche*, généreusement prêté par le musée d'Anvers, vint figurer au pavillon de Marsan parmi les œuvres de Jean Fouquet. Le catalogue officiel de l'Exposition des Primitifs faisait à peine suivre le nom du maître d'un point d'interrogation[2]. Cet enthousiasme ne dura pas et le grand album consacré par Bouchot au souvenir de l'Exposition se bornait à une attribution plus modeste à l' « École de Fouquet ». Cette attribution, même ainsi atténuée, fut contestée par MM. Durrieu et Hulin; elle n'a pas été davantage acceptée par M. Pol de Mont, auteur du dernier catalogue du musée d'Anvers[3]. C'est, à ses yeux, une œuvre de la fin du xv^e^ siècle, d'un élève tournaisien de Roger van der Weyden.

Arrivons maintenant au document nouveau que nous versons au débat. Le remarquable panneau que nous reproduisons en héliogravure fait partie, depuis plus d'un an, d'une collection parisienne particulièrement riche en tableaux hollandais du xvii^e^ siècle, mais qui comprend aussi quelques Primitifs flamands de premier ordre : nous voulons parler de celle de M. Adolphe Schloss, bien connue de tous les habitués des expositions rétrospectives.

Nous n'avons là évidemment qu'une portion d'une œuvre considérable. Ce panneau de bois, haut de 0^m^485 et large de 0^m^31[4], paraît être la partie supérieure du volet de droite d'un triptyque dont le sujet était sans doute l'*Adoration des Mages*. C'est sous ce titre que cette œuvre sera désignée dans la suite de cet article. La portion conservée comprend trois personnages en pied vus jusqu'à mi-cuisse. Derrière eux deux têtes se distinguent encore dans le fond. Au premier plan, sur la gauche, apparaît un homme barbu. Son

1. Rappelons que le *Klassischer Bilderschatz* (n° 1004) a reproduit l'*Homme à la flèche* en le qualifiant de Primitif français.

2. *Exposition des Primitifs français, Catalogue*, p. 21-22, n° 47.

3. P. de Mont, *Catalogue du Musée d'Anvers*, éd. franç. (1905), p. 171, n° 539.

4. Faisons observer que la largeur est presque exactement d'*un pied* (env. 325 mm.). La hauteur totale devait être d'environ 0^m^80.



l'horloge avait été inexactement transcrite. Au lieu de « *Tant que je vive, Antwerp* », phrase difficile à expliquer, il fallait lire tout simplement : « *Tant que je vive, autre n'auray* ». Ce mot d'*Antwerp*, qui [illegible] sait du tableau, pour faire place à une devise toute française. Au lieu d'un tableau flamand qu'il croyait trouver, Henri Bouchot était-il donc en présence d'une œuvre française[1]? Ce fut sa conviction immédiate; elle s'enracina si fortement en lui que l'*Homme à la flèche*, généreusement prêté par le musée d'Anvers, vint figurer au pavillon de Marsan parmi les [illegible] de Jean Fouquet [illegible] de l'Exposition des Primitifs [illegible] le nom du maître d'un point d'interrogation[2]. Cet enthousiasme ne dura pas et le grand album consacré par Bouchot au souvenir de l'Exposition se bornait à une attribution plus modeste à l' « École de Fouquet ». Cette attribution même [illegible] contestée par MM. Durrieu et Hulin; elle n'a pas été davantage acceptée par M. Pol de Mont, auteur du dernier catalogue du musée d'Anvers[3]. C'est, à ses yeux, une œuvre de la fin du XV^e^ siècle, d'un élève tournaisien de Rogier van [illegible]

[illegible] débat. Le remarquable panneau que nous reproduisons [illegible] particulièrement riche en tableaux hollandais du XVII^e^ siècle, mais qui comprend aussi quelques Primitifs flamands de premier ordre, nous voulons parler de celle de M. Adolphe Schloss, bien connue de tous les habitués des expositions rétrospectives.

Nous n'avons là évidemment qu'une portion d'une œuvre considérable. Ce panneau de bois, haut de 0^m^485 et large de 0^m^31[4], paraît être la partie supérieure du volet de droite d'un triptyque dont le sujet était sans doute l'*Adoration des Mages*. C'est sous ce titre que cette œuvre sera désignée dans la suite de cet article. La portion [illegible] comprend [illegible] pied vus jusqu'à mi-cuisse. Derrière eux deux têtes se distinguent encore dans le fond. Au premier plan, sur la gauche, apparaît un homme barbu. Son

1. Rappelons que le *Klassischer Bilderschatz* (n° 1004) a reproduit l'*Homme à la flèche* en le qualifiant de Primitif français.

2. *Exposition des Primitifs français. Catalogue*, p. 21-22, n° 47.

3. P. de Mont, *Catalogue du Musée d'Anvers*, éd. franç. (1905), p. 171, n° 539.

4. Faisons observer que la largeur est presque exactement d'*un pied* (env. 325 mm.). La hauteur totale devait être d'environ 0^m^80.



FRAGMENT D'UNE ADORATION DES MAGES

(Collection de M. Adolphe Schloss, Paris.)

Imp. A. Forcabeuf, Paris

costume oriental, tunique bleue fourrée aux longues manches de soie jaune, dalmatique rouge enrichie de pierreries et de perles, sa coiffure surtout, un turban blanc, surmonté d'une corne bleue et garni de fleurons en or, sans doute plantés dans un diadème, le désignent immédiatement comme l'un des trois Rois Mages. Légèrement penché en avant, il regarde vers la gauche et sa main droite, aujourd'hui disparue, tendait sans doute à l'Enfant un objet qui était figuré sur le panneau central du triptyque. Derrière lui, un peu à droite, au centre par conséquent du panneau, se tient un ecclésiastique coiffé d'une calotte noire et portant sur ses épaules une chape d'un rouge vif; il appuie ses deux mains sur l'épaule droite du troisième personnage, un officier au visage rasé, dont la physionomie et le costume arrêtent les regards. Il est coiffé d'un casque ou chapeau de forme très singulière, sorte de pyramide à degrés composée de quatre troncs de cône superposés et d'un rebord plat se relevant en pointe à la partie antérieure. Sous sa tunique bleue il porte une cotte de mailles, dorée par endroits, notamment aux poignets. Ses deux mains sont croisées sur la poignée de son épée. Derrière l'ecclésiastique et l'officier on distingue deux têtes barbues, à demi cachées par celles des personnages principaux : l'une de face, coiffée d'un bonnet cornu, l'autre de profil. Le fond du tableau est constitué par les piliers ronds d'un portique; au fond, à travers ces piliers, on aperçoit un grand mur uni de briques rouges, surmonté d'une toiture en ardoise. Au fond, à droite, l'ouverture d'une porte.

Ce fragment est l'œuvre d'un maître. L'exécution des têtes est admirable. Les visages sont parfaitement modelés, les yeux vivants, les gestes expressifs. La vivacité du coloris, la science avec laquelle sont juxtaposés des tons vifs, mais jamais criards, la grande simplicité, enfin, qui règne dans toute la composition, tout cela contribue à donner une idée fort haute des capacités de l'auteur. Mais ce qui doit pour le moment retenir notre attention, c'est que l'officier en cotte de mailles n'est autre que l'*Homme à la flèche*. Cette particularité ne pouvait échapper au coup d'œil exercé de M. Salomon Reinach : la première fois qu'il vit le tableau, il la signala au propriétaire de l'*Adoration*. Notre propre examen n'a fait que confirmer la justesse de cette observation.

De l'avis de plusieurs artistes, à qui nous avons soumis les photographies des deux œuvres, il ne semble pas que l'une puisse avoir été copiée sur l'autre : toutes deux dériveraient directement d'un même *document*, qui pouvait être, par exemple, un dessin rehaussé.

Il ne s'agit pas ici d'une simple ressemblance : c'est l'identité absolue dans le traitement des moindres détails, et les seules diffé-

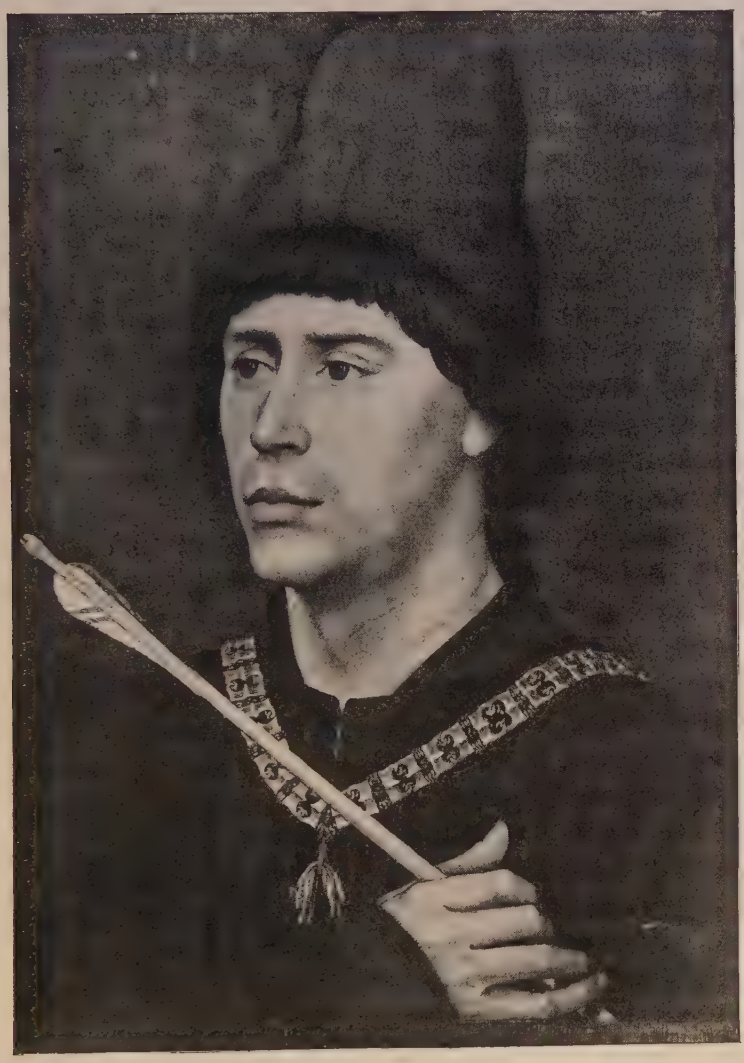


PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Musée de Berlin.)

rences que nous constations, c'est-à-dire l'absence sur le tableau d'Anvers de quelques verrues, l'atténuation de quelques rides trop marquées, s'expliquent sans peine si nous considérons l'*Homme à la flèche* comme un portrait commandé par le modèle : l'artiste aura

évité d'enlaidir à plaisir le personnage dont il reproduisait les traits.

Mais il nous semble difficile d'attribuer à la même main le pan-



PORTRAIT PRÉSUMÉ D'ANTOINE DE BOURGOGNE, ÉCOLE FLAMANDE, XV^e^ SIÈCLE

(Musée de Bruxelles.)

neau de Paris et le portrait d'Anvers; il y a, dans cette dernière peinture, de grandes faiblesses, non de conception, mais d'exécution. L'*Homme à la flèche* serait donc vraisemblablement l'œuvre d'un élève travaillant sous la direction du maître, ou encore une copie ancienne d'un original aujourd'hui perdu.

Voilà donc un second tableau d'une authenticité incontestable et que nous pouvons attribuer, sans hésitation, au maître de l'*Homme à la flèche*, puisque nous y retrouvons la même tête, reproduite avec une exactitude telle qu'il ne saurait être question de deux portraits différents pour lesquels le même personnage aurait [illegible]

Mais, ignorant l'auteur du panneau que nous venons de décrire, nous continuons à ignorer celui du tableau d'Anvers ; cependant, c'est une bonne fortune que de pouvoir étudier dorénavant sa manière de travailler sur *cinq* têtes d'hommes, et non plus sur *un* portrait isolé.

Examinons maintenant l'excellent buste de jeune homme où le catalogue du musée de Berlin reconnaît le portrait de *Charles le Téméraire* par Roger van der Weyden [1]. Ce panneau, de petite dimension ($0^m49 \times 0^m32$), est accessible à tous grâce à l'excellente photographie Hanfstaengl que nous reproduisons ici. Il est impossible d'y jeter les yeux sans être frappé des étonnantes ressemblances qu'il présente avec l'*Homme à la flèche* : même collier (plus l'agneau de la Toison d'Or), pose semblable, traitement pareil des yeux, du nez, des lèvres, du profil de la joue, enfin *identité absolue* dans la représentation de la main droite, voilà plus qu'il n'en faut pour caractériser une troisième œuvre sortie du même atelier. Détail plus frappant encore : un objet cylindrique analogue à celui que tient l'*Homme à la flèche* et non moins énigmatique se retrouve entre les mains du *Charles le Téméraire* de Berlin. Pour l'auteur du catalogue, c'est le manche d'une épée : dans cette tige de bois, surmontée d'une rondelle de métal, il nous paraît plus vraisemblable de reconnaître la poignée d'un arc.

Si nous cherchons d'autres œuvres de la même école et peut-être du même peintre, notre attention sera d'abord appelée par l'*Homme à la flèche* du musée de Bruxelles [2]. Ce tableau, qui est généralement considéré comme un portrait de Charles le Téméraire, passe pour l'œuvre soit de Roger van der Weyden, soit de Hugo van der Goes. Il se rapproche par le motif du tableau d'Anvers, bien que les détails de la flèche ne soient pas absolument identiques ; le per-

1. *Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum* (1904), p. 429, n° 545. On peut se demander si ce portrait représente bien Charles le Téméraire.

2. J. de Brauwere, *Musée royal de Bruxelles, tableaux anciens...*, p. 12, n° 55 (photogravure) et mieux dans Lafenestre et Richtenberger, *La Belgique*, pl. à la p. 110; A.-J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du musée de Bruxelles*, 2e éd. (Bruxelles, 1905, in-8), p. 205, n° 190.

sonnage représenté rappelle celui du tableau de Berlin : c'est un précieux trait d'union entre ces deux œuvres, que sépare malgré tout une différence sensible de qualité.

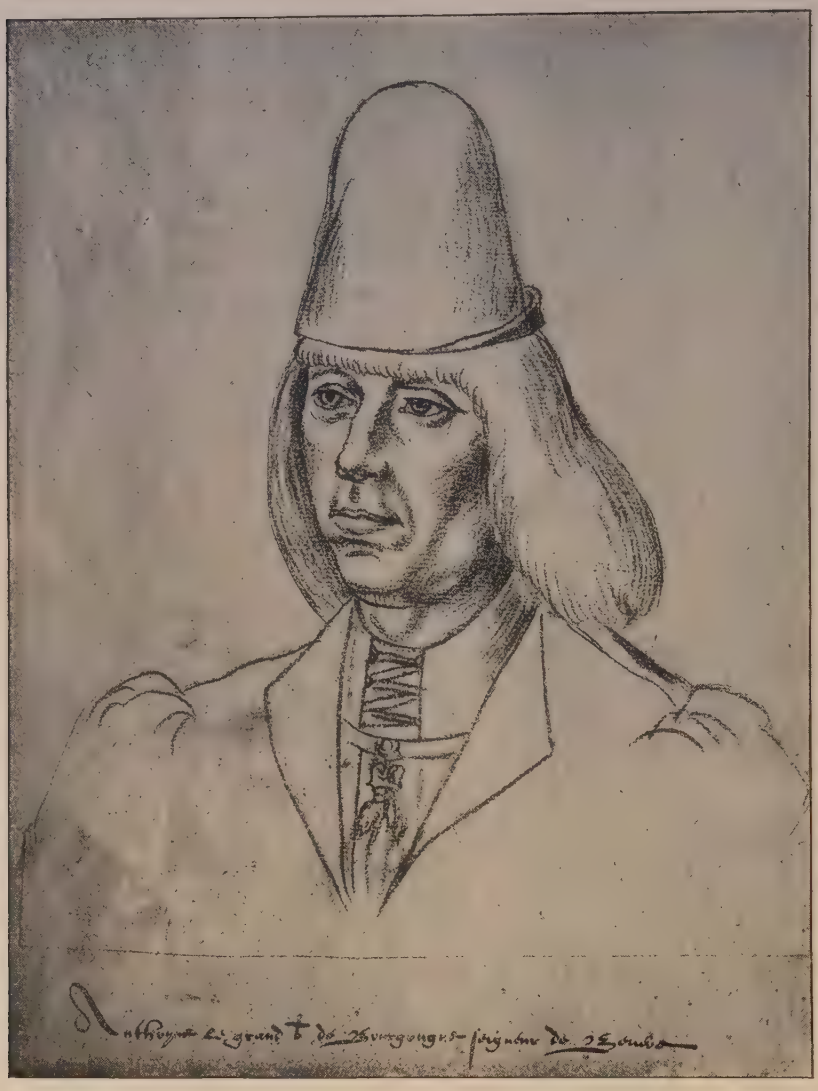
Si nous examinons côte à côte le portrait de Berlin et celui de Bruxelles, nous constaterons dans les deux visages une ressemblance frappante en même temps que des différences assez sensibles pour qu'on puisse se demander si ces deux portraits représentent bien le même personnage[1]. D'autre part, avec une qualité différente, les deux toiles offrent des analogies d'exécution qu'on ne saurait méconnaître : même fond bleu uni, même port de tête, même mouvement des yeux, même traitement des paupières, même pourpoint noir à manches et à col bordés de fourrure; tout nous porte à croire que ces deux portraits ont une origine commune, bien qu'on puisse soutenir avec vraisemblance qu'ils ne sont pas de la même main. Certains détails de couleur et de dessin rappellent beaucoup la manière de Dierick Bouts; mais ce serait alors une œuvre de jeunesse, d'une époque où le maître n'était pas encore parvenu à dégager sa personnalité artistique.

Les mêmes procédés se retrouvent dans plusieurs portraits d'hommes exécutés, semble-t-il, dans l'entourage immédiat des ducs de Bourgogne, et qu'on attribue d'ordinaire à Roger van der Weyden. Nous placerons en tête de cette série l'admirable portrait du Grand Bâtard de Bourgogne, peint vers 1460, qui est un des joyaux de la galerie de Chantilly[2]. Bien que rappelant d'assez près, par sa facture, le « *Charles le Téméraire* » de Berlin, il lui est sensiblement supérieur par ses qualités d'exécution, qualités qui se font particulièrement sentir dans le dessin de la main, dans le traitement de la chevelure et dans le modelé du visage. Nous retrouvons les mêmes qualités, sinon la même manière, dans un charmant portrait de jeune homme de la collection Rodolphe Kann, attribué aussi à Roger van

1. Si le portrait de Berlin représente bien Charles le Téméraire, celui de Bruxelles pourrait représenter Antoine de Bourgogne; il y a en effet une ressemblance étroite entre l'*Homme à la flèche* de Bruxelles et le portrait de Chantilly (Cf. la note suivante).

2. Gruyer, *La Peinture au château de Chantilly, Écoles étrangères*, p. 190 (planche); — P. Durrieu (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 215, avec pl.). Dimensions : 0m45 × 0m355. On a signalé des répliques dans la collection Strafford (*sic*) à Londres (n'est-ce pas le tableau de Chantilly, qui vient précisément de la collection du duc de Sutherland à Stafford House?), à Hampton Court et au musée de Dresde. Rappelons que c'est à Memling qu'a songé M. Wœrmann, tandis que M. Wauters pense à Hugo van der Goes. Un dessin ancien de ce portrait se trouve dans le ms. 265 d'Arras, f. 100. Nous avons cru intéressant de le reproduire.

der Weyden et considéré par M. Bode [1] comme le portrait d'un membre de la famille de Bourgogne. Malgré des analogies indénia-



PORTRAIT D'ANTOINE DE BOURGOGNE, CRAYON DU XVI[e] SIÈCLE
D'APRÈS UN TABLEAU FLAMAND EXÉCUTÉ VERS 1460
(Ms. 265, Bibliothèque d'Arras.)

bles entre ce tableau, le « *Charles le Téméraire* » de Berlin et le portrait de Chantilly, nous ne croyons pas pouvoir les attribuer au

1. W. Bode, *La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann à Paris* (Vienne, Soc. des Arts graphiques, in-folio), pl. 84; — *Catalogue de la collection Rodolphe Kann : Tableaux* (Paris, Ch. Sedelmeyer, 1907, in-folio), t. II, n° 110. Nous reproduisons ce portrait d'après la planche de ce catalogue.

même artiste. Le portrait de la collection Kann ressemble beaucoup, par contre, au soi-disant *Philippe de Croy* ou *Thomas Portinari*



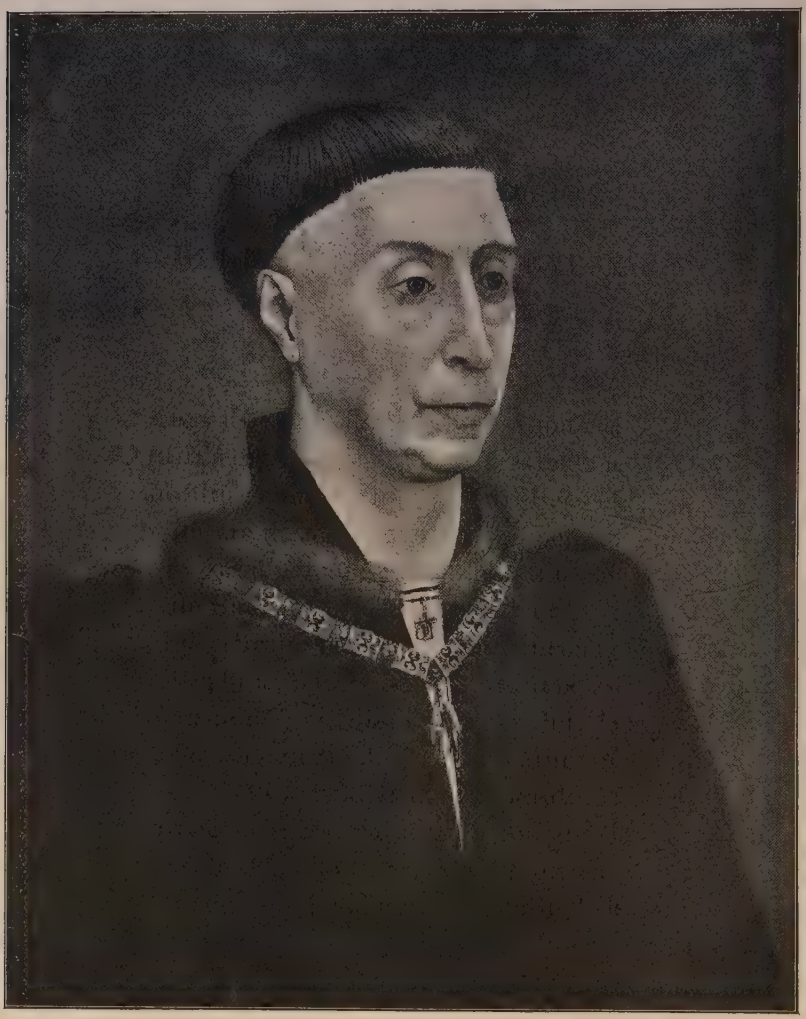
PORTRAIT PRÉSUMÉ DU SEIGNEUR DE GROS
ATTRIBUÉ A ROGER VAN DER WEYDEN
(Collection Rodolphe Kann, Paris.)

d'Anvers[1], dont M. Wauters a voulu faire un Hugo van der Goes,

1. *Bilderschatz*, n° 1105, photogravure ; — J. de Brauwere, *Anvers, Musée Royal illustré*, n° 254 ; — P. de Mont, *Catalogue du Musée d'Anvers*, éd. franc. (1905), p. 112-113, n° 254.

mais qui est peut-être de Memling, comme on le croyait auparavant[1].

C'est, par contre, dans le même atelier que le « *Charles le Téméraire* » de Berlin qu'a été vraisemblablement exécuté un très



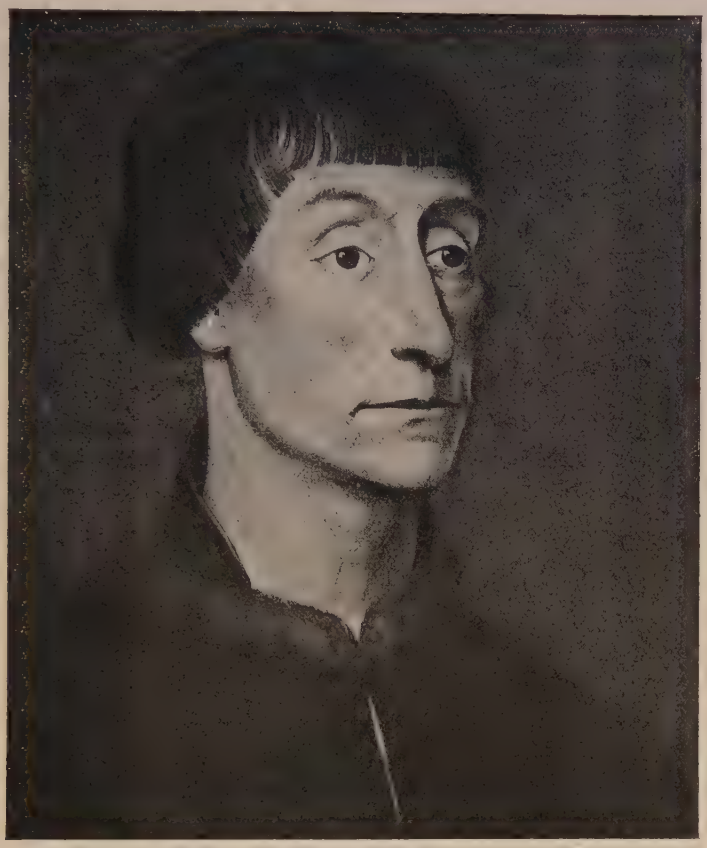
PORTRAIT DE PHILIPPE LE BON
COPIE ANCIENNE D'APRÈS ROGER VAN DER WEYDEN (?)
(Musée d'Anvers.)

intéressant portrait de jeune homme de la collection Cardon, à Bruxelles. La conservation de l'œuvre laisse, semble-t-il, beaucoup

1. On peut comparer, par exemple, ce dernier tableau au donateur qui figure sur la *Descente de Croix* de Memling dans la collection Doria à Rome (Lafenestre et Richtenberger, *La Peinture en Europe : Rome; les musées, les collections particulières, les palais*, p. 229 et planche).

à désirer, mais la composition générale et le dessin des mains indiquent bien une œuvre de l'école qui nous préoccupe.

Une autre manière encore trouve son expression dans deux tableaux fort voisins des portraits que nous venons d'étudier et dont le rapprochement nous paraît des plus instructifs. Le premier est au



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE PIERRE BLADELIN
CHANCELIER DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, PAR ROGER VAN DER WEYDEN (?)
(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.)

musée d'Anvers, où il passe depuis longtemps, sans doute avec raison, pour le portrait de Philippe le Bon lui-même [1]. Le costume est exactement celui de l'*Homme à la flèche* : c'est bien le pourpoint entr'ouvert par devant et dont le col est retenu par un double lacet

1. *Bilderschatz*, n° 1117, photogravure ; J. de Brauwere, *op. cit.*, n° 397 ; P. de Mont, *Catalogue du Musée d'Anvers*, éd. franç. (1905), p. 169, n° 397. Le tableau d'Anvers n'est sans doute pas l'original, mais seulement une bonne réplique ; on en connaît plusieurs autres.

ou ruban; mais le dessin de la tête, tournée à droite, est loin d'être identique ; le modelé de la figure est plus sec et la glande lacrymale n'est pas aussi nettement indiquée. En revanche, c'est sans la moindre hésitation que nous reconnaissons la même main dans le beau portrait d'homme de la collection de M. R. von Kaufmann[1], portrait où l'on a voulu voir Pierre Bladelin, trésorier des ducs de Bourgogne[2]. Tout est semblable dans ces deux œuvres, détails des cheveux, traitement des yeux, des paupières, de l'orbite, modelé de la joue, plis des lèvres et du menton; pourtant il est manifeste que l'artiste n'a pas voulu représenter le même personnage. Répétons-le encore : ce sont là des œuvres de la même époque que celles que nous avons décrites précédemment, exécutées dans le même milieu et sous les mêmes influences; ce ne sont pas cependant, croyons-nous, des œuvres de la même main.

Il est sans doute intéressant d'avoir signalé toute une série de portraits présentant avec l'*Homme à la flèche* et l'*Adoration des Mages* des analogies plus ou moins frappantes; n'avons-nous pas, chemin faisant, trop perdu de vue que le deuxième de ces tableaux n'est pas un portrait isolé, mais un fragment d'une grande composition? Par l'*Homme à la flèche* nous avons appris à connaître notre maître anonyme comme portraitiste ; il sera maintenant possible, grâce à l'*Adoration des Mages*, de l'étudier comme peintre de grandes compositions religieuses. Nous pourrons rechercher, parmi les œuvres contemporaines, des tableaux dont la composition ou l'exécution rappellent notre panneau. Ce travail de comparaison, nous nous sommes astreint à le faire : en voici les résultats.

Le nom de Hugo van der Goes, ayant été prononcé par M. Wauters pour plusieurs des portraits que nous avons décrits plus haut, venait tout naturellement se présenter à notre esprit; mais, outre qu'il serait difficile d'attribuer, par exemple, le portrait de Chantilly, exécuté sans doute vers 1460, à un peintre qui n'a commené à travailler que quelques années après cette date, n'avons-nous pas, à Florence, dans le triptyque des Portinari, une œuvre incontestée de Hugo van der Goes[3]? C'est en vain que nous y avons cherché la

1. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges* (Paris, 1902, in-8), p. 22, héliogravure; — Friedlaender, *Gemälde des XIV-XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kaufmann* (Berlin, 1901, in-4), pl. I.

2. Il y a, en effet, une certaine ressemblance entre ce tableau et le portrait authentique de Bladelin dans le triptyque de Berlin que nous reproduisons.

3. Lafenestre et Richtenberger, *La Peinture en Europe : Florence*, p. 319-320;

même composition ou les mêmes procédés ; ni l'*Adoration des Mages*, ni les portraits que nous en avons rapprochés ne semblent pouvoir être attribués aux peintres de ce triptyque.

On peut en dire autant de Dierick Bouts ; malgré les différences notables que présentent entre elles les nombreuses œuvres qui lui



L'EXHUMATION DE SAINT HUBERT, ÉCOLE FLAMANDE, XV^{e} SIÈCLE

(National Gallery, Londres.)

sont, à tort ou à raison, attribuées, l'on y reconnaît en général une manière qui n'est pas celle de nos tableaux : un dessin plus heurté, des traits plus accentués, une composition moins savante ; enfin, les figures de ses personnages ne ressemblent pas à celles des œuvres que nous étudions.

On trouve les mêmes différences profondes entre nos documents

— Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der altniederlaendischen Malerei*, éd. Springer Leipzig, 1875, in-8), p. 168.

et le retable de Beaune, quel qu'en soit l'auteur, ou les œuvres connues de Memling. Aucun rapprochement ne paraît possible.

On constate l'empreinte de la même école, du même milieu, des tendances artistiques similaires dans une œuvre importante, mais anonyme, qui mériterait d'être étudiée de près : nous voulons parler du beau tableau flamand de la National Gallery : *L'Exhumation de saint Hubert*[1]. Mais un examen attentif de l'original nous a montré que les analogies que nous avions remarquées étaient toutes superficielles et qu'il ne pouvait être question d'y chercher autre chose que des ressemblances générales de composition et de facture. Cependant, comme nous croyons pouvoir compléter, sur un point important, l'explication du tableau de Londres, on nous permettra de lui consacrer ici quelques lignes. L'événement que commémore cette peinture eut lieu en 825 ; le roi de France qui, tête nue, se courbe dévotement à la gauche de l'autel, n'est autre que Louis le Débonnaire. Mais qui est ce personnage en costume du XVI^e^ siècle qui, à demi caché derrière deux ecclésiastiques, fait pendant, sur la droite, à l'héritier de Charlemagne, et semble surveiller l'exhumation du saint ? Examinons son chapeau noir, son pourpoint plissé, les traits de son visage ; jetons alors un coup d'œil sur le frontispice du grand manuscrit des *Chroniques de France*, que possède la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg, et qui a trouvé en M. Salomon Reinach un éditeur aussi consciencieux qu'habile[2]. Ce frontispice représente l'évêque Guillaume Fillastre faisant hommage d'un manuscrit à Philippe le Bon ; le Grand Bâtard de Bourgogne et le jeune Charles le Téméraire assistent à la scène. Qui ne serait frappé de la ressemblance étonnante de ces trois personnages avec le grand seigneur que nous avons remarqué sur le tableau de Londres ? Nous sommes convaincu que ce dernier est bien un membre de la famille ducale de Bourgogne, et, comme il ne porte pas la Toison d'Or, nous proposerons de reconnaître en lui le Grand Bâtard de Bourgogne, qui ne reçut cette distinction qu'en 1456, à l'âge de trente-cinq ans.

Nous avons soumis cette hypothèse à M. Salomon Reinach, qui nous a fait alors observer la ressemblance frappante du Guillaume Fillastre du manuscrit avec l'évêque placé à la droite du tableau, et celle d'un personnage placé à l'extrême gauche avec l'homme qui

1. *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery. Foreign Schools* (1901), p. 204-206, n° 783.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 270; — *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions* (*Monuments Piot*), t. XI (1904), pl. I.

est debout, dans le manuscrit de Saint-Pétersbourg, entre le Bâtard de Bourgogne et son jeune frère. Il nous dit encore que si, dans son commentaire du manuscrit, il s'était borné à signaler l'*Exhumation* comme une œuvre de même époque et de même style, il avait été plus d'une fois tenté de reconnaître dans ces deux monuments les produits d'un atelier unique, ou de deux ateliers très voisins.

Bien qu'il faille être très prudent quand on veut comparer des tableaux et des miniatures, nous ne pouvons résister à la tentation de dire ici quelques mots du frontispice bien connu des *Chroniques de Hainaut* à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Entre ce frontispice, attribué plus d'une fois à van der Weyden, et celui du manuscrit de Saint-Pétersbourg, nous trouvons les mêmes différences qu'entre l'*Exhumation de saint Hubert* et le groupe de peintures auquel nous avons consacré cette notice. Cela ne saurait nous surprendre si nous songeons que les tableaux que nous avons énumérés sont, à coup sûr, l'œuvre d'un des peintres officiels de la cour de Bourgogne; ce n'est pas sans motifs qu'on a reconnu dans ces portraits un Philippe le Bon, un Antoine de Bourgogne, un Charles le Téméraire, et peut-être un Pierre Bladelin. L'auteur du frontispice des *Chroniques de Hainaut* appartenait au même milieu artistique, bien que nous ne puissions affirmer son identité avec l'auteur d'un quelconque des portraits que nous venons d'énumérer.

Avant de quitter le tableau de Londres, nous devons signaler, ne serait-ce que pour l'écarter, l'opinion du rédacteur d'un des catalogues de la National Gallery, suivant laquelle l'*Exhumation de saint Hubert* ressemblerait fort à une *Résurrection de Lazare*, œuvre certaine d'Ouwater, que possède le musée de Berlin. Malgré des analogies de composition, ce dernier tableau ressemble si peu, par sa facture, à celui de Londres, que nous ne croyons pas possible de l'attribuer au même atelier. Il serait plus juste, ce me semble, de chercher l'auteur de l'*Exhumation* dans l'entourage de Bouts.

Pour en revenir au panneau de l'*Adoration des Mages*, on est tenté de reconnaître la main de son auteur dans un tableau bien connu du Musée Staedel à Francfort : *La Vierge et l'Enfant entre saint Pierre et saint Jean, saint Côme et saint Damien*[1]. Comme le prouve le lys rouge sur fond d'argent (armes de la ville de Florence), qui figure dans un écusson au bas du tableau, c'est à Florence

1. H. Weizsäcker, *Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main* (Francfort, 1900, in-8), p. 380, n° 100 et phototypie. Dimensions : $0^{m}53 \times 0^{m}38$.

qu'a été exécuté ce panneau, acheté d'ailleurs en Italie en 1833.

Examinons, dans cette œuvre intéressante, la tête de saint Jean et celle de saint Damien : ne présentent-elles pas avec celles du Roi Mage et de l'officier du panneau de l'*Adoration* un air de famille qu'on ne saurait méconnaître? Comparons surtout la belle tête d'ecclésiastique de l'*Adoration* avec celle de saint Côme sur le tableau de Francfort; nous serons autorisé à signaler, non plus une vague analogie, mais des ressemblances frappantes. Ce sont les mêmes yeux aux glandes lacrymales trop accusées, les mêmes sourcils courts, touffus et rectilignes, les mêmes rides du front, le même nez long et épais, le même menton pointu, les mêmes lèvres minces. Il semble que nous ayons là deux portraits du même personnage et que ces deux portraits soient du même artiste.

Dès lors, l'identification du maître de l'*Homme à la flèche* entrerait dans une nouvelle phase : le tableau de Francfort est, en effet, généralement considéré comme l'une des œuvres les plus authentiques de Roger van der Weyden. Ce serait donc à ce maître célèbre, dont le nom est d'ailleurs revenu plus d'une fois sous notre plume, qu'il faudrait attribuer et l'*Adoration des Mages* et l'*Homme à la flèche*[1] : quant aux portraits d'hommes que nous avons rapprochés de ce dernier, il y a longtemps qu'ils portent dans les musées et les catalogues l'étiquette de Roger van der Weyden.

Mais le tableau du Musée Staedel est-il bien de la main du maître flamand? Sans doute, on est tenté d'en rattacher l'exécution au voyage que fit celui-ci en Italie, au cours des années 1449 et 1450; nous le trouvons successivement à Ferrare et à Rome; est-il vraisemblable qu'il ne se soit pas arrêté à Florence? Pour qui aurait-il exécuté le tableau? Si l'on se rappelle que Cosme de Médicis avait pour patrons favoris saint Côme et saint Damien, on aura une explication facile de la présence de ces saints sur le tableau de Francfort, et si l'on ajoute que le même Cosme avait deux fils du nom de Piero et de Giovanni, on explique du même coup que saint Pierre et saint Jean soient représentés à la gauche de la Vierge. Il serait imprudent d'aller plus loin et de reconnaître, comme on l'a fait, dans saint Côme et saint Damien, le portrait de Piero et de Giovanni de Médicis.

Malheureusement, aucun de ces arguments ne prouve, d'une façon décisive, que le peintre de ce tableau ait été Roger van der Weyden et non un autre; à une époque où, par exemple, les œuvres d'un Jean

1. Ou tout au moins le prototype de ce portrait.

van Eyck pénétraient jusqu'en Sicile, où, un peu plus tard, un Hugo van der Goes exécutait pour Florence les commandes d'un Portinari,



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINT PIERRE ET SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT CÔME ET SAINT DAMIEN, PAR ROGER VAN DER WEYDEN (?)

(Musée Staedel, Francfort-sur-le-Mein.)

nombre de peintres flamands faisaient le voyage d'Italie. Nous savons que Roger van der Weyden a fait ce voyage; mais cela ne nous autorise pas à lui attribuer toutes les œuvres flamandes exécutées en Italie aux environs de 1450.

Nous n'avons, on le sait, aucun tableau signé de Roger van der Weyden; il n'existe, en dernière analyse, que deux œuvres qu'on ait des raisons documentaires de lui attribuer : la *Descente de Croix* de l'Escurial, et le triptyque de Miraflorès, *Les Joies et les Tristesses de la Vierge*, aujourd'hui au musée de Berlin. Ces deux tableaux, qui semblent bien de la même main, ont servi et doivent servir de point de départ pour toute attribution d'une œuvre de Roger van der Weyden. Nous n'énumérerons pas, après Crowe et Cavalcaselle[1], ou en dernier lieu après M. Weale[2], les sept ou huit tableaux que l'on a des raisons d'attribuer au même artiste que la *Descente de Croix* et le triptyque de Miraflorès. Nous dirons seulement que le tableau de Francfort paraît, sur quelques points, se distinguer de ces deux œuvres. S'il est un critérium tangible de la manière de Roger van der Weyden, c'est à coup sûr ce traitement un peu sec de la draperie, ces petits plis courts, cassés et anguleux que signalent avec insistance Crowe et Cavalcaselle et qui sont si accusés sur les deux tableaux de l'Escurial et de Berlin. On les chercherait en vain sur le panneau du Musée Staedel, où les draperies, plus lourdes et plus simples, retombent en plis verticaux, réguliers et parallèles; c'est aussi le caractère que présentent les quelques draperies de l'*Adoration des Mages*.

Faudrait-il donc s'appuyer sur cette différence pour écarter ces deux compositions de la liste des œuvres de van der Weyden? Serions-nous dans l'obligation de créer de toutes pièces un « *amico di Roger* » à qui nous devrions attribuer et le tableau du Musée Staedel, et l'*Adoration des Mages*, et peut-être encore deux ou trois des portraits que nous avons reproduits plus haut? Fort heureusement, un dernier rapprochement nous permettra de ne pas recourir à un expédient aussi précaire; une œuvre certaine de Roger van der Weyden fournira le trait d'union cherché : c'est le beau « triptyque de Bladelin » qui constitue, depuis 1834, l'un des plus précieux joyaux du musée de Berlin[3]. Le panneau central représente une *Nativité* : le trésorier des ducs de Bourgogne, Pierre Bladelin, est agenouillé devant l'Enfant, à côté de qui se tiennent la Vierge et saint Joseph. Le volet de droite présente une *Adoration des Mages*; le volet de gauche, enfin, montre l'empereur Auguste qui, instruit

1. *Op. cit.*, p. 241-263.

2. *Bryan's Dictionary of painters*, t. V (London, 1905, in-4), p. 255.

3. *Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum* (1904), p. 425, n° 535; — C. Hasse, *Roger van Brügge* (Strasbourg, Heitz, 1904, in-8), pl. IV. Le revers des volets ne semble pas de la main du maître.



L'EMPEREUR AUGUSTE ET LA SIBYLLE TIBURTINE, L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS, L'ADORATION DES MAGES, PAR ROGER VAN DER WEYDEN

(Musée de Berlin.)

par la Sibylle Tiburtine, adore à genoux la Vierge et l'Enfant; à sa droite on voit trois personnages debout; le premier, vu de profil perdu, est un homme barbu dont on distingue mal les traits; les deux autres sont, à n'en pas douter, l'officier et l'ecclésiastique du panneau de l'*Adoration des Mages* que nous avons décrit plus haut[1]. L'ecclésiastique que nous avons vu de trois quarts à droite dans ce dernier tableau et de trois quarts à gauche dans celui de Francfort, est ici de profil à gauche ; il porte la même calotte foncée dans les trois représentations. Quant à l'officier, bien que son visage soit tourné ici dans le même sens que sur l'*Homme à la flèche* et l'*Adoration*, il y a cette fois des différences assez sensibles dans la direction du regard pour que nous ne puissions plus croire à une troisième réplique du même portrait; mais l'identité des deux personnages est assez suffisamment assurée par la ressemblance de leur casque ou chapeau sur le triptyque de Bladelin et sur le panneau de l'*Adoration*. Cette coiffure est tellement exceptionnelle que sa présence dans les deux œuvres constitue pour notre hypothèse la plus sérieuse des garanties.

Le triptyque de Bladelin est bien de Roger van der Weyden; aucun doute ne semble permis à cet égard et c'est sur cette attribution certaine que nous insistons, tant pour maintenir le tableau de Francfort sur la liste des œuvres du maître[2], que pour y inscrire, avec l'*Homme à la flèche* (ou son prototype), le beau fragment de l'*Adoration des Mages*. Si nous constatons encore, sur le triptyque de Bladelin, ces plis courts et cassés que nous avons cherchés en vain dans le tableau du Musée Staedel et dans l'*Adoration*, il nous sera loisible d'en expliquer l'absence dans ces deux dernières œuvres du maître par les influences artistiques qu'il dut subir au cours de son voyage en Italie; le triptyque de Bladelin serait alors antérieur à 1450, tandis que les deux autres œuvres seraient de quelque peu postérieures à cette date. Si notre hypothèse semblait acceptable, on pourrait considérer comme datant des dernières années du maître le plus beau portrait que nous devions à son pinceau : le « *Charles le Téméraire* » du musée de Berlin.

SEYMOUR DE RICCI

1. Le troisième personnage du panneau de l'*Adoration* est-il identique à l'homme barbu du triptyque de Bladelin? Cela est possible, mais non certain.

2. Il est à peine nécessaire de signaler la ressemblance tant de la Vierge que de l'Enfant, dans le triptyque de Bladelin et dans le tableau de Francfort.

L'EXPOSITION DE LA TOISON D'OR

A BRUGES

(PREMIER ARTICLE)

AUTANT que l'Exposition dite des « Primitifs flamands » de 1902, d'inoubliable mémoire, l'Exposition de la Toison d'Or fait revivre pour les amis de l'art une phase riche en souvenirs du passé flamand. Philippe le Bon, ce Valois devenu, par droit de naissance d'abord, par droit de conquête ensuite, le dominateur de presque tous les Pays-Bas, avait fait de Bruges sa résidence préférée, éclipsant par son faste la Cour de France elle-même. On peut, sans exagération, affirmer qu'à aucun moment, et peut-être dans aucun pays, l'art ne fut appelé à concourir d'une manière plus éclatante à la splendeur d'un règne. Le monumental ouvrage du comte de Laborde[1] suffit à en faire foi.

Ancêtre commun de plusieurs des grandes maisons souveraines d'Europe : d'Espagne, par Philippe le Beau, d'Autriche par Maximilien, il fonda la Toison d'Or, qui resta parmi les apanages des successeurs de ces princes. Et c'est chose d'intérêt exceptionnel, à coup sûr, de constater que dans l'Exposition où revit son souvenir, les héritiers de Philippe le Bon sont intervenus pour la part la plus considérable.

Le spectacle n'est point banal, non plus, des hallebardiers de la garde du roi d'Espagne arpentant, la pertuisane à l'épaule, les salles

1. *Les Ducs de Bourgogne : études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne.* Paris, 1849-1852, 3 vol. in-8°.

imposantes du palais où, en un tout harmonieux, se groupent les merveilles tirées de la collection de leur souverain.

Dans le cadre tracé par ses organisateurs, c'est à la variété des éléments et des provenances que l'Exposition doit son attrait principal. De la collection privée du roi d'Angleterre sont venues des pièces d'armure superbes, se joignant à celles de l'Armeria Real de Madrid, de l'Ambraser-Sammlung de Vienne, de la collection impériale de Saint-Pétersbourg, du Musée royal d'armures de Bruxelles. Des tapisseries du palais de Madrid, des bronzes, des sculptures du Louvre, du musée de Stuttgart, de la ville de Bruxelles forment un cadre splendide et somptueux à quelques-uns des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, des collections royales de Windsor, de Vienne, de Madrid, de Sigmaringen, des princes de Croy, du duc d'Albe et de quantité d'autres à peine moins célèbres.

Que l'ensemble égale l'exposition d'il y a cinq ans, nous ne songeons pas à le prétendre. On reste dans la juste mesure en assurant qu'il la complète, et, vraiment, ce n'est pas, au fond, la moindre surprise qu'après les splendeurs dont les amis de l'art purent alors se délecter au même endroit, l'on soit arrivé à réunir pareille quantité d'œuvres et d'objets, sans tomber dans le double écueil de la redite et du bric-à-brac.

Pour ne parler que des peintures, le contingent rassemblé comprend des morceaux d'importance exceptionnelle. Sur les parois se groupent les œuvres des plus notables précurseurs de la Renaissance aux Pays-Bas : Jean van Eyck, ses satellites et ses continuateurs auprès de Philippe le Bon, pour finir à Charles-Quint et à son fils.

Nous avons mentionné les armes, les tapisseries, les sculptures, les manuscrits précieux. Il faut encore signaler une collection numismatique hors ligne, formée d'envois des plus riches médailliers de l'Europe : le Cabinet impérial de Vienne, le musée archéologique de Madrid, les musées de Stuttgart, de l'État belge et de Nuremberg, la Société des Antiquaires de Londres, M. le comte Wilczeck, le prince de Schwarzenberg, MM. G. Salting, Max Rosenheim, à Londres; G. Dreyfus, et Richébé, à Paris; M^me^ Goldschmidt-Przibram, MM. Dewitte, Simonis, De Munter, amateurs belges, etc. L'ensemble forme, pour les amis de la médaille, une représentation surprenante de la période embrassée par l'Exposition.

Passant à la section de peinture, nous y trouverons des œuvres venues des points les plus opposés de l'Europe : de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg; du Prado et de l'Escurial; du château royal de

Windsor; du Louvre, de la Galerie impériale de Vienne, des musées de Dresde, de Schleissheim, de Dessau, de Gotha, d'Anvers, de Bruxelles, de Gand, de Lille, de Douai, etc., enfin de multiples collections privées.

Le privilège de voir momentanément groupées des splendeurs d'origine si diverse est pour le curieux parmi les plus sérieuses attirances; la variété ajoute pour lui à la séduction d'un ensemble où se juxtaposent tant d'œuvres d'une même période.

L'Exposition, pour réunir un bon nombre de types du « mouton » et du collier de la Toison d'Or, ne nous en montre aucun qui soit conforme au type originel. La combinaison si ingénieuse des chaînons ou « fusils » sous le pinceau et le burin des artistes du XV^e^ siècle, ne se retrouve plus que vaguement dans la réalité. Rien n'y explique la devise : *Ante ferit quam flamma micat.*

Qui fut, parmi les artistes, l'auteur du modèle du collier, où, assure-t-on, le B de Bourgogne donna naissance à la forme du fusil faisant jaillir la flamme par son contact avec les cailloux qui le relient? Tout naturellement, on songe à Jean van Eyck, si hautement en faveur au moment de l'institution de l'Ordre, c'est-à-dire en 1429. La valeur du dessin rendrait l'hypothèse parfaitement admissible. Pour l'exécution, le duc de Bourgogne disposait des plus fameux orfèvres du temps et l'on relève dans les comptes (1430-31) le paiement à Jehan Pentin, l'orfèvre brugeois, d'une série de colliers.

Quant à la personne du « Bon Duc », nous n'estimons point qu'il existe une image pouvant être tenue pour l'œuvre de l'illustre peintre dont le nom est lié si étroitement au souvenir de son règne. Mieux encore que les peintres, Jean Chastelain nous a laissé de lui le vivant portrait : « Droit comme un jonc, plus en os qu'en charnure, nez non aquilin, mais long, plein front et ample, chevelure entre blond et noir, et avoit sourcils gros et houssus, et dont les crins se dressaient comme cornes en son ire; lèvres grosses et colorées, les yeux vairs, de fière inspection telle fois, mais coustumièrement aimables. »

L'absence absolue de barbe; les cheveux rabattus, taillés en forme d'écuelle sur les tempes, l'oreille aiguë, tout cela, joint à l'absence totale d'incarnat sur les joues, forme un ensemble dont, certes, un peintre comme van Eyck n'eût pas manqué de tirer un merveilleux parti. A considérer leur similitude, les portraits groupés à l'Exposition font croire à l'existence d'un prototype. Le plus fidèle

est celui appartenant à la Couronne d'Espagne. Les mots : « Le Duck. Phylipe de Bovrgvnge », tracés sur le fond, amènent à croire qu'il s'agit d'un œuvre flamande. Elle se reproduit dans un portrait de la galerie ducale de Gotha, parfois désigné comme de van Eyck même, attribution dont le rapprochement fortuit des deux peintures suffit à faire justice. Le fait que, sans être de la même main, les deux œuvres procèdent d'une source commune, résulte de la présence, sur le fond de l'échantillon de Gotha, d'une mouche dont, plus faiblement esquissée, la trace se retrouve sur l'exemplaire de Madrid.

Réduit au format de 20 centimètres sur 12, le petit portrait du musée d'Anvers, naguère attribué à Rogier van der Weyden, appartint à Colbert. Les portraits où le personnage apparaît coiffé du chaperon aux musées d'Anvers, de Lille, de l'Archæological Society à Londres, du collège d'Ath, sont de faible portée artistique.

En somme — et cela a de quoi surprendre — nous n'avons ici aucune image de Philippe proportionnée en importance à la haute situation du modèle. A ce titre, la pièce capitale de l'Exposition est encore le buste grandiose prêté par le musée de Stuttgart, modelé avec une vigueur qui range ce bronze parmi les plus beaux échantillons du genre. Le nom de son auteur n'est point connu.

Des effigies féminines de la même époque, une seule se signale par un mérite artistique sérieux : un portrait de jeune femme coiffée du hennin, appartenant à M. Ch.-L. Cardon. C'est une peinture de grandeur naturelle, en buste, attribuée à Hugues van der Goes. Au même peintre est donné le superbe portrait de Philippe de Croy, du musée d'Anvers.

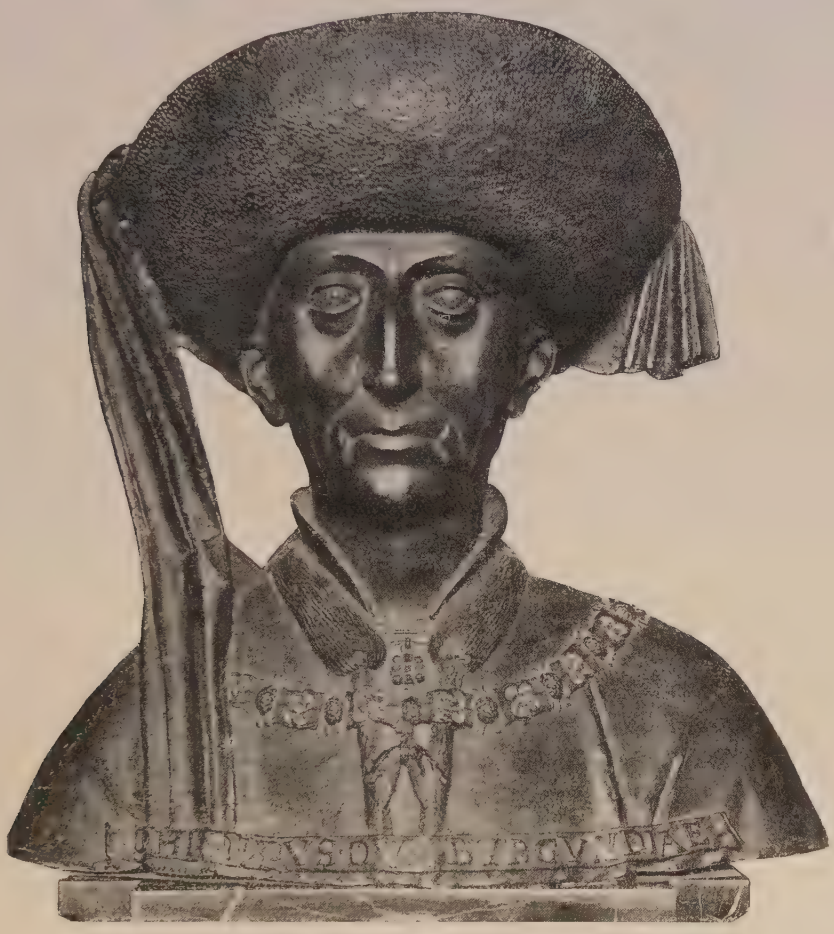
Les rapports de Rogier van der Weyden avec la Cour restent à établir. Peintre de la ville de Bruxelles, où Philippe le Bon fit de fréquents séjours comme duc de Brabant, il dut lui être moins facile d'avoir pour modèles le prince et les siens.

Nous inclinons à voir une effigie du comte de Charolais dans le jeune gentilhomme dit « à la flèche », membre de la Toison d'Or, prêté par le musée de Bruxelles[1]. Après examen, une analogie de traits se révèle avec le personnage de l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich, considéré comme le fils de Philippe le Bon. Le catalogue parle aussi du Bâtard de Bourgogne. Comme van der Weyden précéda Philippe le Bon dans la tombe, il ne put connaître son héritier que comme comte de Charolais. Peu nombreux les por-

1. [Reproduit plus haut, p. 183]. Rappelons aussi le portrait du musée de Berlin [v. plus haut, p. 182].

traits authentiques de Charles le Téméraire. C'est aux miniatures et aux médailles qu'il faut recourir de préférence. D'Antoine, le Grand Bâtard de Bourgogne, le portrait exposé par la galerie de Dresde est la copie de l'original du Musée Condé.

L'Exposition de la Toison d'Or procure l'avantage d'apprendre à



PHILIPPE LE BON, BUSTE EN BRONZE DU XV^{e} SIÈCLE (?)

(Musée de Stuttgart.)

connaître des morceaux réputés, d'accès en général peu facile. Deux, tout particulièrement, méritent d'attirer à Bruges les curieux : l'*Annonciation* de Jean van Eyck, du musée de l'Ermitage, et le triptyque, de même sujet, du maître dit « de Flémalle », appelé antérieurement le « Maître de Mérode », du nom de son possesseur, et regardé aussi comme Jacques Daret. Pour la première fois ce trip-

tyque est exposé en public. Si puissamment que les rehausse l'attrait de la curiosité, ces peintures se classent parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Panneau détaché d'un triptyque, l'*Annonciation* de Saint-Pétersbourg fut peinte pour Philippe le Bon et, transférée en 1819 de Dijon à Paris, passa ensuite dans la galerie du roi des Pays-Bas. En dehors même de sa prodigieuse technique, on peut la ranger parmi les plus exquises créations du peintre. Envisagée par M. Kæmmerer, dans son bel ouvrage sur les van Eyck, comme contemporaine de la *Madone du chanoine Paele*, du musée de Bruges, l'œuvre révèle effectivement une analogie de type, non douteuse, avec la figure de la Vierge.

On sait que le peintre, par une fantaisie dont il serait vain de chercher l'explication, a placé la scène dans la nef d'une basilique romane, décorée de peintures et mystérieusement éclairée par une haute *clerestory*. De là descend, dans un faisceau lumineux, la colombe symbolique. Entièrement drapée de bleu, la taille serrée par une ceinture rouge, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu que recouvre son ample manteau, liseré d'or. Devant elle une branche de lis et, sur un escabeau, dissimulant le corps du vase, un coussin de velours rouge prodigieusement détaillé. L'ange, couronné d'or et tenant un délicieux sceptre de cristal, s'avance par la gauche. Avec le plus aimable sourire, et fléchissant le genou, il prononce les mots : « *Ave gratia plena* », auxquels, levant les mains, l'élue du Seigneur répond : « *Ecce ancilla D^ni^.* » Ces dernières paroles — comme dans le petit triptyque de Dresde, comme dans le retable de Gand — sont écrites, non pas à rebours, mais renversées, pour n'en pas troubler la succession normale. Le manteau de velours rouge, broché d'or, la robe verte, également somptueuse, de l'ange pourvu d'ailes où se marient le jaune et le bleu, forment une harmonie dont le temps n'a guère affaibli le splendide accord. Le pavement de marbre blanc, où sont tracés en noir, comme dans la cathédrale de Sienne, des épisodes de l'histoire de David et de Samson, tient du prodige. Ce détail suffit à rendre absolument probable le séjour du peintre en Italie, où sans doute il en prit l'idée, comme aussi des fresques perceptibles sur le mur du fond. La présence à Bruges de cette œuvre exquise aura donc apporté à l'histoire une contribution infiniment précieuse.

A presque tous les points de vue, l'*Annonciation* de Mérode accuse une individualité très distincte de celle de van Eyck. Technicien consommé, son auteur se montre soucieux du détail au point de



tyque est exposé en public. Si puissamment que les rehausse l'attrait de la curiosité, ces peintures se classent parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Panneau détaché d'un triptyque, l'*Annonciation* de Saint-Pétersbourg fut peinte pour Philippe le Bon et, transférée en 1819 de Dijon à Paris, passa ensuite dans la galerie du roi des Pays-Bas. En dehors même de sa prodigieuse technique, on peut la ranger parmi les plus exquises créations du peintre. Envisagée par M. Kæmmerer, dans son bel ouvrage sur les van Eyck, comme contemporaine de la *Madone du chanoine Paele*, du musée de Bruges, l'œuvre révèle effectivement une analogie de type, non douteuse, avec la figure de la Vierge.

On sait que le peintre, par une fantaisie dont il serait vain de chercher l'explication, a placé la scène dans la nef d'une basilique romane, décorée de peintures et mystérieusement éclairée par une haute *clerestory*. De là descend, dans un faisceau lumineux, la colombe symbolique. Entièrement drapée de bleu, la taille serrée par une ceinture rouge, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu que recouvre son ample manteau, liseré d'or. Devant elle une branche de lis et, sur un escabeau, dissimulant le corps du vase, un coussin de velours rouge prodigieusement détaillé. L'ange, cou-

nonce les mots : « *Ave gratia plena* », auxquels, levant les mains,

paroles — comme dans le petit triptyque de Dresde, comme dans le retable de Gand — sont écrites, non pas à rebours, mais renversées, pour n'en pas troubler la succession normale. Le manteau de velours rouge, broché d'or, la robe verte, également somptueuse, de l'ange pourvu d'ailes où se marient le jaune et le bleu, forment une harmonie dont le temps n'a guère affaibli le splendide accord. Le pavement de marbre blanc, où sont tracés en noir, comme dans la cathédrale de Sienne, des épisodes de l'histoire de David et de Samson, tient du prodige. Ce détail suffit à rendre absolument probable le séjour du peintre en Italie, où sans doute il en prit l'idée, comme aussi des fresques perceptibles sur le mur du fond. La présence à Bruges de cette œuvre exquise aura donc apporté à l'histoire une contribution infiniment précieuse.

A presque tous les points de vue, l'*Annonciation* de Mérode accuse une individualité très distincte de celle de van Eyck. Technicien consommé, son auteur se montre soucieux du détail au point de



Jean van Eyck pinx.

L'ANNONCIATION

(Musée Impérial de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

Imp. J. Melzer

lui sacrifier l'unité même de l'ensemble. Dans son intérieur, de perspective un peu forcée, le moindre objet acquiert une importance primordiale. La Vierge, resserrée entre une table de forme polygonale et un banc gothique adossé à la haute cheminée, s'absorbe en une lecture que n'interrompt même point l'apparition de l'ange. Sa robe rouge, aux plis abondants, où se dessinent à peine les genoux, s'harmonise assez mal avec le coussin bleu où elle s'accoude. D'ailleurs de physionomie gracieuse et candide, elle a des mains supérieurement dessinées, et vraiment le peintre serait sans reproche, s'il possédait mieux la science délicate du sacrifice. Ce point réglé, suivons-le dans les infinis détails où s'affirme sa préoccupation de tout dire.

L'ange, fléchissant le genou, s'adresse à la Vierge. Il est tout blond et rose, vêtu de blanc; son étole est bleue; le plumage de ses ailes passe du jaune safran au rouge vif. Il est entré par la porte à gauche, et, sur la table, non loin d'un vase au décor oriental, où plonge une branche de lis, le courant d'air vient d'éteindre le cierge, brûlant dans un chandelier de cuivre. Le panache de fumée se contourne en spirales prodigieusement observées. Ce détail résume en quelque sorte l'amour du peintre pour la ligne ondoyante. La fenêtre du fond, aux volets partiellement clos, montre sur l'imposte, aux vitres quadrillées, une armoirie d'alliance. Celle à dextre, en langage héraldique celle du mari, est *d'or, au chevron de sable, chargé d'une chaîne alésée de quatre chaînons d'argent.* Cette armoirie, comme le dit le catalogue, appartient à la famille d'Ingelbrecht. Celle de la femme : *d'or à la fasce de gueules, accompagnée de trois anneaux de sable, deux en chef et un en pointe*, est provisoirement désignée comme Calcum. De ce panneau central, M. de Tschudi a fait connaître un dessin à la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen. Sur le volet de gauche, agenouillés près de la porte restée ouverte, un homme et une femme en prière. C'est le couple Ingelbrecht, sans doute. Il contemple l'intérieur d'un œil respectueux. L'homme, vêtu d'une ample robe noire, tient un vaste chapeau de pèlerin. A sa ceinture pend une escarcelle traversée par une dague. Derrière lui, sa femme égrène un chapelet. Enfin, appuyé à la porte d'une avant-cour ouvrant sur le dehors, un personnage à longue barbe, au vêtement ajusté, au camail à dentelures, aux chausses rouges, tient un vaste chapeau de paille. C'est probablement le peintre. Sur le volet de droite, dans une étroite logette, un vénérable vieillard, saint Joseph, s'occupe, devant l'établi, à

construire des souricières. Sur l'auvent de la fenêtre du fond, donnant sur la place publique, il les étale. Ce vieillard, peint d'après le modèle qui servit au peintre pour le saint Joseph de la *Nativité* de Dijon, procède à son ingénieux travail avec le calme du sage, presque en amateur. Coiffé d'un chaperon encerclé de bleu, vêtu d'une robe de serge brune, sur un vêtement de dessous aux manches rouges, à l'aide d'un vilebrequin il perce, dans une planchette, des trous symétriquement espacés. A ses pieds, chaussés de souliers noirs à patins de bois, reposent une scie, une doloire; sur la table, un marteau, une tenaille, des clous, une souricière en voie d'achèvement. La combinaison ingénieuse des volets de la fenêtre, relevés, est toute une leçon de choses. La place publique sur laquelle s'étend le regard, et où les pignons de bois alternent avec ceux de pierre à redans, égale en intérêt le fond du tableau de Conrad Witz, au musée de Strasbourg, Conrad Witz, un peintre, dont, il faut le dire, le style offre de si nombreux rapports avec celui du maître que nous considérons [1].

Le fait que les armoiries se rapportent à une famille brugeoise permet de supposer que l'œuvre, originairement acquise à Bruges, nous a-t-on assuré, naquit dans la ville flamande. En fut-il de même de son auteur? Probablement. Les archives brugeoises mentionnent, au XIV^e^ siècle, un graveur de sceaux du nom de Jean Ingelbrecht. Le maître de l'*Annonciation* était-il affilié à cette famille? Posons la question sans la résoudre. Ses œuvres eurent une grande notoriété, et c'est indubitablement à l'une d'elles qu'est empruntée la précieuse estampe du Cabinet d'Amsterdam, *Saint Éloi au travail dans son atelier*, de l'œuvre du « Maître des Jardins d'Amour » de M. Lehrs [2]. Le saint orfèvre est trop prochement apparenté au saint menuisier que nous avons sous les yeux, pour laisser prise au doute. Que le « Maître des Jardins d'Amour » ait été de force à composer cette scène, ne nous arrêtons pas un moment à le supposer. Mais l'œuvre qui se reflète à travers sa gravure dut être une merveille d'observation, avec ses infinis détails du banc d'orfèvre où, dans le voisinage du saint évêque martelant une coupe, les aides s'adon-

1. M. Émile Gavelle, dans un travail publié en 1904, *Le Maître de Flémalle et Quatre portraits lillois*, fait de notre peintre un simple archaïsant. Et pourtant, nous savons par M. Burckhardt (*Studien zur Geschichte der Altoberrheinische Malerei*) que son père, Hans Witz, travailla à la Cour de Philippe le Bon, en même temps que van Eyck.

2. Max Lehrs, *Der Meister der Liebesgärten*. Dresden, 1893.

nent aux multiples opérations du métier, maniant les outils avec une entente parfaite. Une jeune fille, croyons-nous, frappe une médaille. Des animaux divers, un chat, des chiens, des pigeons, un singe, concourent à animer le laboratoire, et sur le parquet traînent les patins d'un apprenti. Même à travers la gaucherie d'un graveur maladroit se devine une exquise peinture.

Œuvre capitale d'un contemporain encore indéterminé de Jean van Eyck que, dans le plus récent catalogue du musée de Bruxelles, M. A.-J. Wauters identifie avec Hubert van Eyck[1], l'*Annonciation*, par son rapprochement avec la peinture de Saint-Pétersbourg, révèle un moindre styliste. En revanche, un traducteur des choses doué d'un œil inexorable, doublé d'un humoriste qu'il est permis d'envisager comme le précurseur de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel.

Un petit portrait de chanoine par van Eyck, appartenant au musée de Leipzig, se caractérise par une rondeur de formes peu coutumière à un maître que nul n'a surpassé dans la copie des traits d'un visage. A Bruges, où son absence avait été regrettée en 1902, cette peinture est digne de toute l'attention du connaisseur, à titre d'information surtout. Un autre portrait d'homme, de la collection Warneck, porte le nom de van Eyck. Un morceau des plus distingués, mais douteux.

Plus intéressant, et de beaucoup, est le minuscule tableau appartenant au même musée de Leipzig : le *Sortilège d'amour*, un des plus curieux échantillons de la vie intime que nous offre la peinture au xv^e^ siècle. Van Eyck — les sources anciennes l'affirment — peignit des scènes familières restées jusqu'à ce jour sans identification. Il y en avait dans des collections italiennes, citées par l' « Anonimo » de Morelli. La miniature, la gravure, et notamment le burin de Martin Schongauer et d'Israël van Meckenem, offrent des scènes de mœurs extrêmement intéressantes. En peinture, leur rencontre est plus rare. Celle que le peintre a entrepris de retracer rappelle, par sa précision, le *Saint Éloi* du « Maître des Jardins d'Amour ». L'intérieur où elle se passe initie à un acte nécessairement destiné à être secret, encore que les fenêtres soient exemptes de volets. Une jeune femme, dont le costume se borne à des sandales à longues poulaines, se livre à une bizarre incantation. Le

1. Nous faisons observer qu'une peinture du Maître de Flémalle, ou de Mérode, au musée du Prado, est datée de 1438, chose inconciliable avec l'année 1426, date de la mort d'Hubert.

plancher est semé de fleurs : muguets, soucis, œillets ; aux pieds de la belle est tapi, sur un coussin, le barbet en honneur chez van Eyck et Memling. Une gracieuse perruche est perchée sur le bord d'un drageoir posé sur un meuble. Des banderoles, malheureusement sans inscription, semblent attendre la main du calligraphe. Au mur, un miroir convexe, fréquent dans les tableaux de van Eyck et de ses continuateurs. De formes grêles, mais non dénuées d'élégance, la jeune beauté n'est pas sans rapport avec la *Jeune femme au bain* attribuée à van Eyck, parmi les toiles décorant la galerie anversoise de Corneille van der Geest, représentée sur un tableau appartenant à lord Huntingfield[1] et présent d'ailleurs à l'Exposition de Bruges.

Au moyen des éléments constitutifs du collier de la Toison d'Or : le briquet et le caillou, la jeune amoureuse s'efforce d'enflammer, ou plutôt d'amollir, un cœur renfermé dans un coffret placé à son côté. Ce cœur est un simulacre, présume M. H. Lücke dans un article consacré à l'intéressante petite peinture[2]. L'opération produit d'ailleurs l'effet voulu. Par une porte entre-bâillée, au fond de la pièce, s'introduit un jeune élégant, vêtu à la mode du xv^e^ siècle, chaussé de poulaines et dont le costume ne laisse aucun doute sur la date de l'œuvre. Vouloir rechercher son auteur serait une entreprise vaine. Dans un état de conservation parfait, elle donne une haute idée du talent de l'artiste, graveur à l'occasion, sans doute. On s'explique la rareté d'un tel genre de productions appelées, beaucoup plus que les tableaux religieux, à être régies par les vicissitudes du goût.

A ce titre encore, la petite *Mélusine* du musée de Douai, faisant partie du legs Escallier, mérite de fixer l'attention. Moins bien conservée que l'œuvre précédente, moins ancienne aussi, à la considérer au point de vue du type, elle appartient sans doute à la seconde moitié du xv^e^ siècle. D'un coloris agréable, c'est probablement l'œuvre de quelque Flamand apparenté à Jérôme Bosch, sinon de lui-même.

L'attribution à Jean van Eyck d'une imposante figure du *Christ bénissant*, exposée par M. Kleinberger, de Paris, s'explique sans se légitimer. Certes nous avons ici l'attitude et l'ampleur de geste de la figure de Dieu le Père dans l'*Adoration de l'Agneau* ; mais le grand style et le puissant coloris manquent. Sur un trône de pierre,

1. Nous avons décrit cette peinture dans la *Chronique des Arts*, 1907, p. 100.
2. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1882.

aux montants ornés de sculptures, à la base incrustée d'émaux, le Sauveur est assis, drapé de pourpre et d'or et pieds nus; sa cheve-



LE SORTILÈGE D'AMOUR, PAR UN MAÎTRE INCONNU DU XV^{e} SIÈCLE

(Musée de Leipzig.)

lure est flottante. Il tient un globe de cristal surmonté de la croix et lève la main droite en bénédiction. Systématiquement disposés, les emblèmes des Évangélistes, dans des phylactères gracieusement contournés où se lisent, en grands caractères romains, des textes

se rapportant à chacun d'eux. A droite et à gauche, les figures symboliques de la Foi chrétienne et du Judaïsme, cette dernière figurée par une vieille femme drapée de jaune, succombant avec sa bannière, dont la hampe se brise.

Le catalogue assigne à cette peinture une origine espagnole; pourtant l'œuvre paraît flamande. Elle fait songer, d'autre part, aux plus primitifs des graveurs au burin et tout particulièrement au Maître de 1466. Dans la forme, dans le jet des draperies, dans l'arrangement de la chevelure blonde du Christ, ce souvenir est très apparent. Ajoutons que le coloris est sans richesse, en dépit de la somptuosité de la tunique de brocart du Christ et de la tenture à laquelle il s'adosse. Si la peinture émane d'Espagne, elle a néanmoins les chances les plus grandes d'être la création de quelque Flamand ou, à son défaut, d'un Espagnol formé dans les environs des van Eyck; on la suppose de Luiz Dalmau.

Plus gratuitement encore que l'œuvre précédente, deux figures de saintes : *Sainte Apolline* et *Sainte Marguerite*, appartenant à M. Lucas Moreno, de Paris, sont indiquées comme de van Eyck. Le catalogue, avec toute raison, les restitue à van der Weyden, dont le style s'accuse ici avec netteté. Le coloris est splendide d'harmonie et de vigueur : sainte Apolline est habillée de violet foncé et d'un brocart à fond rouge sombre; sainte Marguerite est en robe rouge avec draperie bleue. Le style est essentiellement celui de van der Weyden et évoque immédiatement le souvenir de la Vierge du volet de l'*Adoration des Mages* de Munich.

De la collection Widmer, à Philadelphie, est arrivé, sous le nom peu justifié de van Eyck, un triptyque *La Vierge et l'Enfant Jésus*, ayant pour volets *Adam* et *Ève*, création dont le type s'éloigne d'une manière sensible de celui des *Madones* connues des principaux maîtres flamands. Le coloris, aussi, n'est pas exempt de lourdeur. En résumé, nous ne voyons d'analogie avec les représentants les plus notoires de l'école néerlandaise que dans le sujet et la manière de le concevoir. Adam et Ève sont de formes d'ailleurs très amples et très savamment traduites. C'est à l'école allemande, croyons-nous, que se rattache une production issue d'un maître que l'on ne saurait envisager comme grand styliste, pourtant fort habile technicien. Son paysage, où des châteaux imposants se dressent sur des montagnes, vient à l'appui de notre supposition d'une origine germanique et sans doute des régions méridionales de l'Allemagne.

Une *Vierge* (n° 189), exposée par M. Ch.-L. Cardon sous le nom

de Hugues van der Goes, mérite une attention très particulière. A ne la vouloir considérer qu'au point de vue de la forme, particulièrement grêle et anguleuse, on s'exposerait à méconnaître les grandes qualités de cette délicate peinture, d'un coloris magnifique, où un fond de draperie rouge fait ressortir la blancheur des chairs de la Vierge. Le type est, avec cela, d'une grande distinction, comme le



MÉLUSINE, PAR UN MAÎTRE DE LA FIN DU XV^{e} SIÈCLE (JÉRÔME BOSCH?)

(Musée de Douai.)

sont également, les mains de la Vierge. Ajoutons qu'une gloire de rayons d'or environne le front de la Madone. L'Enfant Jésus, d'une extrême maigreur, est couché dans le bras droit de la Vierge ; la main gauche étendue tient une pomme.

Nous ne prétendons pas assigner à cette exquise petite page un auteur précis. Qu'on ait songé à van der Goes, on se l'explique par l'éclat du coloris. Flamande, elle l'est sans conteste, et brugeoise probablement. Elle offre du reste cette particularité curieuse, de se retrouver d'une manière presque textuelle dans une estampe du

maître W † (n° 2 de Lehrs), le représentant peut-être le plus ancien de la gravure aux Pays-Bas. Ce graveur est, comme on le sait, l'auteur des fameuses *Armoiries de Charles le Téméraire*, estampe appartenant au Cabinet de Bruxelles, dont la date, par induction, peut être fixée à 1467. L'exemple est si rare d'œuvres de gravure au xv^e^ siècle dont la composition se retrouve en peinture, que la chose valait d'être mentionnée pour l'information du lecteur[1].

Un fragment de tableau de R. van der Weyden, sans doute détaché d'une *Adoration des Mages* (n° 184), a été exposé par M. Schloss, de Paris[2]. On a peine à s'expliquer la perte d'un ensemble de cette importance, car l'exécution est ferme, la ligne sévère, le coloris à la fois puissant et harmonieux. Bien qu'il y ait lieu de l'attribuer avec moins de certitude au même maître, une *Descente de Croix* (n° 187, à M. L. Moreno, Paris) est néanmoins une très remarquable production. Les détails, et particulièrement le paysage du fond, où s'accomplit le *Crucifiement*, sont assurément d'un artiste de haute valeur, de détermination point facile. On se croirait volontiers en présence d'une œuvre datant d'une époque déjà avancée du xv^e^ siècle.

Un tableau énigmatique, exposé sous le nom de Hugo van der Goes, par M. Léo Nardus, de Suresnes, *La Vierge et l'Enfant Jésus*, est rapproché avec raison, par le catalogue, d'un sujet similaire, appartenant au musée d'Aix-la-Chapelle. Cette *Madone* d'Aix-la-Chapelle avait été donnée comme une production de jeunesse de Memling, par un critique allemand, M. Firmenich-Richartz, croyons-nous. Le tableau exposé à Bruges a de nombreux traits de ressemblance avec l'autre peinture, surtout en ce qui concerne le type de la Vierge. L'Enfant n'est pas sans rappeler celui qu'affectionne Memling et qui se répète à travers tout son œuvre. Pourtant, d'après la manière de traiter les chairs, par exemple d'après l'ossature des mains, il ne s'agit pas plus de Memling que de van der

1. Une seconde pièce du même graveur reproduit une œuvre connue de l'école flamande. Au cours du récent Congrès archéologique tenu à Gand, une intéressante étude fut faite, devant l'assemblée, par M. Hulin, du retable, appartenant à l'église Saint-Bavon, attribué, sans base aucune, à Gérard van der Meire, peintre réputé élève de Jean van Eyck. Mal exposée à la cathédrale, l'œuvre, au musée de Gand, où elle figura durant quelques jours, se révéla comme absolument remarquable. Or, nous constatons que le panneau central, le *Crucifiement*, avec de nombreux personnages, a fait l'objet d'une gravure au burin du même maître W † (n° 8 de la monographie de M. Lehrs). L'unique épreuve actuellement connue de cette planche curieuse appartient au Cabinet des estampes de Paris.

2. V. l'article en tête de la présente livraison, p. 180 (N. D. L. R.).

Goes lui-même. Le visage de la Vierge, sa coiffure assez peu gracieuse, décrivant sur le front deux courbes régulières, avec une pointe se prolongeant au milieu, n'accuse pas une ambition très grande de se mettre au-dessus des exigences de la mode. Les mains de la Vierge sont admirablement traitées, et l'ensemble, en outre, dénonce un coloriste formé à bonne école. Le bleu profond de la draperie de la Vierge se marie agréablement au rouge de sa tunique et aux ors du fond. Huit petits anges, symétriquement disposés, comme sur les œuvres du Maître de Moulins, s'échelonnent pour chanter les louanges de la mère du Sauveur. Leurs robes blanches, bleues, roses et vertes, s'espacent en se balançant, disposition ingénieuse plutôt que vraiment originale.



CHEVAUX A L'ABREUVOIR, PAR MEMLING (?)
(Collection de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles.)

Quelle que soit la part de van der Goes dans cette œuvre elle n'est pas suffisante pour nous donner la mesure de la valeur du peintre de la *Nativité* de Florence et de la *Mort de la Vierge* de Bruges. Le connaisseur prisera davantage le remarquable portrait de Philippe de Croy, appartenant au musée d'Anvers, proche, comme style, des admirables effigies des Portinari sur les volets de la *Nativité*. L'identification de cette belle œuvre semble ressortir de l'armoirie peinte au revers du panneau.

Memling, à qui l'Exposition de 1902 fit une apothéose, n'est plus représenté à l'Exposition actuelle par aucune œuvre essentielle. La *Vierge*, à sir Julius Wernher (n° 195), indiscutable en ce qui concerne l'authenticité, n'est de premier ordre que par la composition et le style.

Un volet envoyé par M. Cardon sous le nom de Memling, mais, plus probablement, dû à Gérard David (n° 193), appartient aux productions les plus curieuses de l'Exposition. C'est un paysage profond et ombreux où deux chevaux, l'un blanc, l'autre brun, sont à l'abreuvoir; sur le dos du cheval blanc est un singe croquant une noix. Il ne s'agit sûrement pas de la notation d'un artiste à la recherche du pittoresque. L'œuvre est très étudiée; elle a dû longuement occuper son auteur; on a peine à la croire découpée dans une composition plus grande où elle n'aurait formé que le fond. Bref, résignons-nous à n'en rien savoir. Excellente peinture, au reste, et remarquable en ce qu'elle montre préoccupés du pittoresque des maîtres d'un temps où paraissent seuls dignes de les occuper la figure humaine et son entourage immédiat. Ici l'accessoire est parvenu au rang principal.

Gérard David, peut-être l'un des Coninxloo, est l'auteur d'un *Évêque bénissant*, figuré à mi-corps dans un paysage. Cette petite peinture (à la marquise de Ganay) se signale par l'harmonie du ton, l'expression grave et supérieurement étudiée de la tête, enfin par le beau paysage, déjà plus avancé que dans les œuvres habituelles de Gérard David.

Dans le tableau de la collection Martin Le Roy, *La Vierge avec l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*, Gérard David apparaît comme un chef d'école en qui se prolonge, par Adrien Isenbrant (le pseudo-Mostaert de Waagen), l'école brugeoise. L'Exposition de 1902 fit reconnaître l'existence d'une série d'œuvres franchement apparentées à David et pourtant caractéristiques d'une période moins reculée de l'art. De ce nombre seront les peintures du « Maître des Demi-figures de femmes ».

Quoi qu'il en soit, le grand et riche panneau exposé par M. Martin Le Roy appartient, par ses dimensions, aux pages les plus importantes du genre. Puissant de coloris, notamment dans le rouge profond de la figure de sainte Catherine, parée avec une extrême richesse, et dont l'attitude rappelle immédiatement la *Jacqueline de Bavière* du musée d'Anvers, aujourd'hui attribuée à Ambrosius Benson ce tableau offre très défini le type du peintre; les mains sont d'une construction particulière, passablement lourdes. Avec

cela, metteur en page habile, l'artiste se signale parmi les Flamands de l'époque par des qualités de style encore très honorables. La *Madeleine* envoyée par M. Pablo Bosch, le distingué connaisseur



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINTE BARBE ET SAINTE CATHERINE
ATTRIBUÉ A GÉRARD DAVID
(Collection de M. Martin Le Roy, Paris.)

madrilène, vient se rattacher d'une manière directe par le coloris, le style, le type, à l'œuvre précédente.

La grande *Lucrèce* appartenant à M. Trotti, attribuée à Ambrosius Benson, figure remarquable par sa puissante expression — l'héroïne romaine porte au front le rouge de la honte, — ne se recommande point par un grand charme, mais constitue néanmoins

un morceau remarquable au point de vue des influences italiennes qu'il atteste et qui bientôt seront prédominantes.

Adrien Isenbrant, dans la *Vierge* de la collection Schloss, se montre un délicat continuateur de Gérard David, ce qui ne l'empêche



JEUNE FILLE AU CLAVECIN, PAR LE MAITRE DES DEMI-FIGURES DE FEMMES
(Collection de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles.)

pas d'être, lui encore, un peintre de transition. L'école brugeoise s'achemine ainsi, par étapes bien définies, vers le moment où, avec les Pourbus, elle s'achèvera en des portraitistes de première ligne.

N'oublions point d'ailleurs que le même Isenbrant, le pseudo-Mostaert de Waagen, est l'auteur d'effigies tout à fait remarquables, tel le spécimen envoyé par le Louvre : le *Sire à la Toison d'Or et à la médaille de la Vierge*, reproduit dans la *Gazette* à l'appui de

l'excellente étude de M. Camille Benoît[1]. L'Exposition révèle, d'une manière imprévue, l'identité de ce personnage, défiguré par une affreuse balafre. La chemisette porte les initiales brodées I. W. Or, il se fait que le musée d'Arnhem (le catalogue dit à tort Harlem), expose un autre portrait du même seigneur, avec les mots : *Johan van Wassenaere starf an° 1523*, c'est-à-dire : Jean van Wassenaer, mort en 1523. La balafre, dans cette nouvelle effigie, est effroyable à considérer.

Le « Maître des Demi-figures de femmes », comme le désignent couramment les catalogues, se rattache aux précédents par des œuvres multiples. M. Cardon expose de lui la charmante image d'une fillette jouant d'un clavecin portatif. Ce serait Éléonore de Portugal, selon le possesseur. Nous opinerions plutôt pour Christine, fille d'Élisabeth d'Autriche, nous fondant sur le portrait bien connu existant en Angleterre et attribué à Mabuse. La peinture est d'ailleurs charmante et fort expressive. Rien n'y indique, à la vérité, une origine princière. Disons pourtant que les enfants royaux avaient, presque exclusivement, à l'époque dont il s'agit, le privilège de voir leurs traits retracés par le pinceau.

HENRI HYMANS

(*La suite prochainement.*)

1. *Le Triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 373).



POLYPTYQUE, PAR GIROLAMO DI GIOVANNI DA CAMERINO

(Commune de Gualdo-Tadino.)

L'EXPOSITION D'ANCIEN ART OMBRIEN

A PÉROUSE

Une exposition de peintures et d'objets d'art a été ouverte à Pérouse le 24 avril ; elle ne fermera ses portes qu'à la fin de novembre. Il serait facile et tentant de laisser de côté la critique des œuvres exposées pour énumérer longuement les charmes de l'esprit ombrien. Qui n'a éprouvé ces charmes, pour peu qu'il ait passé quelques jours dans la vallée d'Assise, ou aux environs? C'est là, d'ailleurs, un fait dont il faut tenir grand compte, plus significatif que les personnalités et même les œuvres des artistes qui l'ont exprimé plus ou moins faiblement dans leurs productions. Aux yeux de tout homme qu'intéresse l'histoire générale de la civilisation, le souvenir de saint François, que l'Ombrie éveille si nettement dans notre esprit, vaut tout l'art local qui s'est manifesté après lui. Exceptons le Pérugin ; mais qui ne donnerait tous les autres, de Nuzi à Nelli, Bonfigli, Niccolò d'Alunno et Matteo da Gualdo, jusqu'à la vague et insignifiante cohorte des successeurs du Pérugin, pour les

Fioretti de saint François ou pour l'exquise histoire de son mariage mystique avec Dame Pauvreté?

Ce lieu commun, l'Exposition de Pérouse le confirme de la façon la plus décisive; qu'elles sont donc faibles et vides, une fois alignées autour des salles, ces images jolies qui nous charmaient pourtant dans les chapelles du bord de la route, dans les églises pittoresques des lointains villages! Pourquoi faut-il nous dérober au charme pénétrant de saint François et de sa vallée enchanteresse, pour traiter gravement d'un art aussi insignifiant, d'artistes aussi secondaires, que ceux de l'école ombrienne de peinture?

Mais, après tout, c'est une exposition artistique que nous avons entrepris de décrire, et l'esprit ombrien ne manque pas de chantres enthousiastes; oublions donc résolument les arrière-plans moelleux, les silhouettes fondantes des collines et tous les souvenirs qu'ils évoquent, pour en venir à l'ensemble exposé. Qu'on nous permette d'abord quelques éloges pour l'intelligence avec laquelle on a su utiliser les grandes et belles salles voûtées du Palais municipal. Pas une chambre n'est encombrée; presque tous les tableaux sont bien éclairés; quant aux étoffes, aux ornements d'église, aux dentelles, aux vêtements ecclésiastiques, ils sont disposés comme ils le seraient dans la demeure d'un collectionneur de goût; le voyageur n'éprouve ainsi aucune fatigue et retire de sa visite une impression générale d'harmonie. L'Exposition se trouve dans le même bâtiment que la galerie de peinture de Pérouse; la même carte d'entrée vous donne accès à l'une et à l'autre. Disposition fort sage à la vérité, car les tableaux exposés temporairement sont complétés et expliqués par ceux de la collection permanente ; on peut ainsi, avec un minimum d'effort, étudier et apprécier l'art ombrien sous toutes ses formes. Qui dit art ombrien dit surtout peinture; ce fut le seul art de cette région. Il n'y avait en Ombrie presque pas de sculpture ou d'architecture nationale, et l'Exposition actuelle nous montre clairement que les trésors des églises n'étaient riches que de l'art étranger, de la France, de Sienne et des Abruzzes.

Si donc nous parlons d'abord des objets d'art, ce n'est que pour déblayer le terrain, et pour laisser le champ libre à l'étude des peintures. Un article complémentaire, par la marquise Torelli Mazzini, décrira les étoffes, les dentelles et les tapisseries, qui, grâce surtout à son énergie et à sa haute compétence, occupent une place si importante dans l'Exposition. N'étant pas spécialiste en céramique, je me bornerai à signaler l'excellent arrangement de la

salle consacrée à cet art. On y voit une riche série historique de faïences de Deruta, depuis ses origines, et y compris le beau carrelage du XVI^e^ siècle provenant du Palais municipal de cette ville. La pièce isolée la plus importante est, bien entendu, le plat de maestro Giorgio, avec un petit saint Jean, d'une excellente conservation ; en dessous, on a placé un document signé de l'artiste.

Dans les riches trésors d'églises, deux objets d'une beauté exceptionnelle se placent au premier rang : la crosse d'évêque en argent, du Dôme de Città di Castello, et la *Vierge à l'Enfant* en ivoire de la basilique d'Assise. La première (Cabinetto della Torre, n° 7), une des œuvres les plus exquises du *trecento* italien, trahit autant l'influence d'artistes français que celle de Giovanni Pisano. Les nielles ne sont pas moins charmantes que l'ange gracieux qui sert de support et la tendre Madone qu'adore un évêque agenouillé.

La *Vierge* d'Assise, en ivoire, qui porte encore des traces d'une coloration délicate, est sculptée à la manière d'un haut-relief ; c'est, à coup sûr, une œuvre française du XIII^e^ siècle, comparable, comme qualité, au *Couronnement* et à la *Descente de Croix* du Louvre.

Le grand maître des Abruzzes, Nicolà di Guardiagrele, n'est pas représenté à l'Exposition, bien qu'il s'y trouve bon nombre de croix processionnelles dans le style qui, par la suite, en vint à être désigné sous son nom. La plus intéressante provient de la Collégiale de Spello ; elle est ornée d'émaux et d'un groupe bien composé du Christ et de sa Mère, daté de 1398, et signé du nom de PAOLO VANNI DI PERUGIA ; les anges sont charmants, et le pélican en *smalto* est d'un très bel effet décoratif. Dans la salle X, se trouve une autre croix processionnelle provenant de Visso, et exécutée dans le style puissant des Abruzzes. La concentration passionnée des regards y est rendue d'une façon très remarquable : qu'on observe notamment le Pape adorant le crucifix et l'ange volant qui apporte une couronne. L'intérêt se porte aussi sur une croix de Panicale, très ornée (XVI^e^ siècle), et sur le reliquaire du Saint Anneau, appartenant à la cathédrale de Pérouse, réduction en miniature d'un édifice de la Renaissance, postérieur à Michel-Ange, dans le style de la *Santa Casa* à Lorette.

Trois des calices exposés sont d'une importance capitale : le premier (salle VII, n° 12, venant d'Assise) a appartenu au pape Nicolas IV (1282-1284) et porte son nom, ainsi que celui de l'orfèvre : GVCCIVS MANIAE DE SENIS. Le dessin des petits personnages en *smalto* est fort en avance sur la peinture de la même époque. On peut en

dire autant des ravissants émaux de la fin du XIII^e^ siècle, qui ornent un autre calice (salle VII, n° 18), provenant du Monastère de l'Enfant-Jésus, à Gualdo-Tadino. Ce dernier objet porte l'inscription :



LA VIERGE ET L'ENFANT, IVOIRE FRANÇAIS DU XIII^e^ SIÈCLE

(Basilique Saint-François, Assise.)

DVCIVS DONATI. E SOTI FECIEROT ME. Non moins remarquable est un troisième calice avec sa patène (salle VII, n° 9, à la Municipalité de Pérouse), par Cataluzio di Pietro di Todi, évidemment un artiste du XIV^e^ siècle, fortement influencé par les Siennois; on y remarquera surtout les émaux représentant les Prophètes.

J'ai été quelque peu désappointée par l'exposition des manuscrits à miniatures (salle X). Le seul qui semble d'une valeur artistique particulière est un Dante (n° 26, *Inferno*), contenant deux peintures. Je l'attribuerais à cet élève habile de Pietro Lorenzetti, que nous connaissions déjà par un *Corale* et par un diplôme de la république de Sienne (1334), exposés dans cette ville il y a trois ans; cet artiste signait « *Nicolaus Ser Sozzi de Senis* »; j'ai retrouvé sa main dans un Antiphonaire de la bibliothèque de Sienne et sur les émaux d'une croix processionnelle de Lucignano[1].

Nous pouvons maintenant étudier à loisir le développement de la peinture ombrienne, telle que l'illustrent les œuvres exposées. Du point de vue de l'historien, le seul où nous puissions sérieusement nous placer, puisque le dilettante trouve ici si peu de chose pour le charmer et le retenir, on ne peut établir de distinction entre l'Ombrie et les Marches. Les organisateurs ont tenu compte de cette affinité, en faisant figurer à l'Exposition toute une série d'œuvres du XIV^e^ siècle, provenant de Fabriano, et plusieurs beaux tableaux d'autel du XV^e^ siècle; ces derniers, bien qu'attribués à un maître ombrien connu, nous paraissent d'un artiste de Camerino très voisin de Boccatis et qui, non seulement compta parmi ses élèves Matteo da Gualdo, mais encore exerça son influence sur Mesastris et Niccolò da Foligno.

Laissons de côté, faute de place, plusieurs œuvres byzantines et giottesques dont nous ne contestons nullement, du reste, l'intérêt iconographique. Notre attention sera tout d'abord attirée par Alegretto Nuzi, de Fabriano, mort en 1374, et qui paraît avoir été un artiste tout aussi important que ses contemporains de Florence, dans l'intervalle entre Giotto et Masolino. Bien qu'il fût Ombrien de naissance et qu'il ait probablement fait son apprentissage chez quelque artiste de l'école giottesque de Romagne, l'examen de ses œuvres nous prouve que son style se forma à Florence, sous l'influence de Bernardo Daddi. Il est parfois malaisé, en effet, de distinguer l'œuvre des deux peintres, par exemple dans le triptyque de Nuzi, à Détroit (États-Unis) ou, sans aller si loin, dans le petit triptyque de Daddi (*Madone*, *Nativité*, *Crucifixion* et *Annonciation*) appartenant au docteur G. Ruozi, de Pérouse (Cabinetto della Torre, n° 8). Alegretto se distingue de Daddi par ses tons plus chauds, ses étoffes plus somptueuses. Il a une expression chaleu-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 208.

reuse, un sentiment à la fois suave et ardent qui rappellent les œuvres les plus spirituelles des meilleurs maîtres florentins, et qui le distinguent totalement des Siennois, à l'influence desquels il semble avoir tout à fait échappé.

Il est représenté ici par un bon nombre d'œuvres, apportées pour la plupart de Fabriano ; nous en reproduisons une ici, bien que la photographie ne puisse rendre le coloris éclatant et la magnifi-



SAINT ANTOINE DE PADOUE, SAINT AUGUSTIN ET SAINT ÉTIENNE
PAR ALEGRETTO NUZI
(Commune de Fabriano.)

cence du fond d'or. Dans ce tableau, la robe blanche de saint Étienne, brodée d'or et d'outremer, est un des plus beaux morceaux de couleur décorative que jamais artiste ait exécuté.

Quel que soit le charme de Nuzi dans ces figures isolées, où l'on respire comme une fleur de chevalerie, nous pouvons le juger par ailleurs à sa pleine valeur. Pour l'apprécier comme auteur de compositions historiques et allégoriques, unissant une forme brillante à une conception profonde, nous n'aurons qu'à affronter la fatigue

d'une acrobatie périlleuse et à grimper à travers les trous des plafonds, surchargés de décorations « baroques », dont les architectes plus modernes ont orné deux églises de Fabriano : nous pourrons alors y étudier des restes imposants des fresques de Nuzi. Si nous connaissions son œuvre autrement que par des fragments, nous serions probablement amenés à reconnaître en lui le précurseur de Gentile da Fabriano, comme Masolino le fut de Masaccio; peut-être même faudrait-il intervertir l'ordre traditionnel, car Alegretto est des deux le plus intellectuel, le plus profond, le moins aveuglé par le clinquant, et surtout de beaucoup le plus spirituel; n'oublions pourtant pas, même ici, que, pour juger Gentile, nous n'avons plus que de rares tableaux de chevalet, aucune fresque vraiment importante n'ayant été conservée. Il n'est représenté à l'Exposition que par la célèbre petite *Madone* de Pise, sans parler du petit panneau infiniment précieux que possède la Pinacothèque de Pérouse (salle VI, n° 16).

De deux autres élèves d'Alegretto, tous les deux bien inférieurs à leur maître, Ottaviano Nelli et Francesco di Cicco (Francescuccio Ghissi), il n'y a qu'une œuvre exposée. Le polyptyque de Nelli (salle II, n° 21, au Municipio de Pietralunga), daté de 1403, est de sa meilleure manière, d'une ligne délicate, d'un coloris charmant, et rappelle assez — coïncidence singulière — les œuvres exécutées dans la vallée du Rhin par les précurseurs de Stephan Lochner. Quant au tableau de Francescuccio (salle II, n° 14, au Municipio de Fabriano), il représente la Vierge assise à terre, avec le croissant lunaire à ses pieds. L'étoffe rouge de sa robe est ornée d'oiseaux d'or et de feuilles de vigne. Ces deux œuvres, malgré une beauté rustique qui leur est propre, sont d'un art si rude et si provincial qu'il est probable que leurs auteurs ne subirent jamais l'aiguillon direct de l'art florentin.

Mais avant d'en arriver à Benozzo, à qui, plus qu'à tout autre, on peut attribuer la transformation de l'Ombrie en une colonie artistique de Florence, disons quelques mots de plusieurs artistes ses contemporains qui échappèrent presque complètement à son influence et qui se réclamèrent de traditions diverses, principalement padouanes ou vénitiennes. Ces tendances sont surtout représentées, du moins à l'Exposition, par Antonio da Fabriano et Girolamo di Giovanni da Camerino, ainsi que par les successeurs et élèves de ce dernier, Matteo da Gualdo et Giovanni Francesco da Rimini. Ils ne furent pas seuls, bien entendu, à subir cette influence vénitienne,

car elle domina sur tout le versant oriental des Apennins, aussi longtemps que persista la distinction des écoles; mais nous laisserons de côté les peintres dont les œuvres ne figurent pas à l'Exposition de Pérouse. Le plus profondément vénitien des quatre fut Antonio da Fabriano, dont le seul tableau exposé, une *Dormition* (salle II, n° 10), offre un aspect septentrional étrange parmi tant d'œuvres du centre de l'Italie, et semblerait mieux à sa place dans l'école primitive da Murano; on peut en dire autant des rares tableaux de sa main que l'on connaisse ailleurs, par exemple de la petite *Madone* de Gênes[1].

Au milieu du xv^e^ siècle, le peintre le plus important de la région, y compris les Marches et l'Ombrie, fut probablement Girolamo di Giovanni, le concitoyen et le contemporain (peut-être un peu plus jeune) de Giovanni Boccatis de Camerino. Nous ne tenterons pas ici — ce qui serait peut-être déplacé — une reconstitution de cette personnalité artistique oubliée; mais nous ne saurions passer sous silence les deux œuvres intéressantes à qui le nom de son élève, Matteo da Gualdo, a valu de figurer à l'Exposition (salle IV, n^os^ 4 et 5). Quelque mutilés et endommagés que puissent être ces tableaux d'autel[2], ils témoignent de préoccupations intellectuelles plus voisines de Mantegna, que de la grâce simple et de la naïveté d'un Giovanni Boccatis, peintre fort bien représenté au musée de Pérouse et dont le dessin rappelle par plus d'un trait celui de Matteo da Gualdo, soit que l'un fût élève de l'autre, soit qu'ils fussent sortis du même atelier.

Un ou deux personnages isolés, comme le saint Jérôme du polyptyque de Gualdo, rappellent les figures hautaines et monumentales de Mantegna et même de Tura. Nous ne savons que peu de chose de ce Girolamo di Giovanni : en 1450 il travaillait à Padoue et était déjà assez habile pour mériter qu'on le traitât de « *magister* ». Sa plus ancienne œuvre datée est un fragment de fresque dans la galerie communale de Camerino (n° 2), de l'année 1449. Le tableau d'autel

1. Photographie Gargiolli, E. 1581-8.

2. Le polyptyque de San Pellegrino près Gubbio a subi, dans le transport à Pérouse, des avaries irréparables. Nous l'avons vu il y a un an, sur l'autel même pour lequel il avait été peint, encore intact, malgré des signes manifestes de vétusté. Trois têtes manquent aujourd'hui complètement, détachées, semble-t-il, du panneau par les chocs du transport. Puisse cet avertissement être entendu par ceux qui ont charge de veiller sur le « patrimoine artistique » de l'Italie ! Mieux vaudrait ne pas crier si fort chaque fois qu'un tableau italien passe sous la garde compétente d'un musée étranger ou d'un collectionneur éclairé !

de San Pellegrino est daté de 1465 et sa seule œuvre signée (à Monte San Martino, près de Camerino) est de l'année 1473.

L'élève direct, le vrai successeur de Girolamo (à en juger du moins par l'étude des œuvres) fut Matteo da Gualdo. Cet artiste singulier, bien que son dessin fût d'une incorrection désespérante, bien qu'il ne comprît rien aux proportions du corps humain qu'il eut cependant la témérité de peindre parfois sans voiles, possède néanmoins un incontestable sens de la beauté, qui, s'il touchait au grotesque, fut complété par un goût très remarquable de la couleur,



L'ANNONCIATION, PAR MATTEO DA GUALDO
(Pinacothèque de Gualdo-Tadino.)

une délicatesse de touche et une sûreté de main étonnantes : aussi est-il l'un des peintres ombriens que nous aimons le plus. Il est parfois d'un maniérisme qui rivalise avec l'ultime mièvrerie des gothiques septentrionaux. Le charme qui s'exhale pourtant de ses œuvres, et que nous sentons encore aujourd'hui, fut l'inspirateur de son contemporain plus jeune et plus génial, Carlo Crivelli.

Dans une curieuse *Annonciation* de la Pinacothèque de Gualdo-Tadino, la ressemblance avec Crivelli est visible, tant dans le dessin délicat de l'architecture trop ornée, que dans la charmante scène de genre qui se passe sur le balcon : sainte Anne se penche d'un air anxieux sur le parapet; saint Joachim, dans la maison, est plongé dans un livre; la servante, enfin, jette de derrière un balcon un regard indiscret, tandis qu'un enfant insouciant continue à jouer.

C'est dans sa patrie, à Gualdo, qu'on peut le mieux étudier Matteo, ainsi qu'à Assise, où il décora de ses fresques cette ravissante *Capella dei Pellegrini*. A Nocera encore, il est représenté par



LA VIERGE ENTRE DEUX SAINTS, PAR MATTEO DA GUALDO

(Palais épiscopal de Spolète.)

quelques œuvres; mais aucune ne peut rivaliser avec le triptyque du Palais épiscopal de Spolète; si l'attribution que nous hasardons ici est acceptée, il prouverait que Matteo fit peau neuve sur le tard, s'appliqua à étudier Benozzo, purifia et ennoblit si bien son style

qu'il devint presque le plus délicat et le plus raffiné des imitateurs du grand peintre florentin. Inutile de décrire ici ce tableau, que nous reproduisons; mais il faut signaler la grâce exquise et l'expression délicate des petits personnages représentés sur la prédelle.

On commence à reconnaître les œuvres de Giovanni Francesco da Rimini, autre élève de Girolamo di Giovanni[1]. Nous sommes tentée de lui attribuer une grande fresque du musée de Spolète (salle IV), représentant la Vierge assise devant un rideau somptueux que soulèvent deux anges; il s'y rapproche plus de Benozzo que dans toutes les autres œuvres qu'on connaît de lui.

Tous les peintres que nous rencontrons ensuite ont subi directement l'influence de l'art florentin : aussi a-t-on eu raison de faire figurer à l'Exposition deux œuvres du grand propagateur de cet art, Benozzo Gozzoli. Tout le monde connaît le petit tableau de la Bibliothèque de Terni (salle III, n° 15); peut-on en dire autant de la grande *Annonciation* de Narni (Cabinetto della Torre, n° 10, sans étiquette), qui est certainement de sa main, mais d'une époque plus récente que ses peintures de Montefalco? Ce tableau est assez mal conservé, mais les couleurs sont encore d'une belle somptuosité décorative; les deux grands personnages ont des profils purs, des mouvements gracieux que ne désavouerait pas un Fra Angelico, bien qu'il se fût sans doute montré plus spirituel dans la composition et moins réaliste dans le dessin.

C'est dans le voisinage de Montefalcone, théâtre principal de l'activité de Benozzo, que son influence se fit le plus vivement sentir. Foligno, entrepôt commercial de Montefalcone, était une des villes les plus cultivées et les plus industrieuses de l'Ombrie; on y vit fleurir nombre de peintres avant l'arrivée de Benozzo. C'est à l'un d'eux, Bartolommeo di Tommaso, que nous devons un tableau d'autel, à San Salvatore de Foligno (salle III, n° 21). Sa manière se retrouve dans une suite de peintures du Ciel, de l'Enfer et du Purgatoire à San Francesco de Terni; malgré la date de 1353, d'authenticité suspecte, cette série est peut-être une œuvre de sa jeunesse, à moins qu'elle ne soit due à l'un de ses prédécesseurs immédiats.

On prétend d'ordinaire que ce Bartolommeo di Tommaso fut le premier maître de Niccolò di Foligno, appelé aussi Niccolò d'Alunno;

1. Cf. Corrado Ricci (*Rassegna d'arte*, septembre 1902 et mai 1903); cf. aussi, dans la même revue, avril 1907, un article où est motivée notre attribution à Giovanni Francesco d'un triptyque du musée de Pérouse (salle IV, n° 3), généralement donné à Matteo da Gualdo.

mais cette tradition n'est pas confirmée par l'étude des œuvres. Bartolommeo appartient tout entier à l'école archaïque; la sécheresse hiératique des attitudes se tempère à peine de quelques souvenirs de Sienne et peut-être de Sassetta; tandis que le tableau le plus ancien de Niccolò, la *Madone avec des anges, saint François et saint Bernardin*[1], daté de 1458, trahit très nettement l'élève de Benozzo, bien que l'auteur y ait apporté toute la passion intense, toute la douloureuse émotion qui caractérisent ses prédécesseurs locaux et qu'il y ait laissé subsister, comme dans toute son œuvre, quelques traces de cette influence vénitienne qui se faisait sentir alors sur tout le versant oriental des Apennins.

Une belle salle de l'Exposition a été entièrement réservée à l'œuvre de Niccolò; nous y trouvons trois grands polyptyques décoratifs : un provenant de Gualdo (1471), un autre, encore plus fouillé et mieux conservé, de Nocera (1483), un troisième, de la Bastia (1499), terminé sans doute par son fils Latanzio, comme le fut la *Flagellation de saint Barthélemy*, à San Bartolommeo de Foligno. Nous voyons encore ici le *Couronnement* de 1492, appartenant à l'église San Niccolò de Foligno, mais non le grand polyptyque de la même église dont le Louvre possède aujourd'hui la prédelle (n° 1120). La Pinacothèque de Saint-Marin a envoyé deux petits *Saints franciscains*, très voisins de Benozzo, comme l'est aussi la grande bannière de Deruta. Dans la même salle figurent quelques œuvres d'école, dont la plus intéressante peut-être est l'œuvre de son fils Latanzio, un *Ange volant*, daté de 1523, tout à fait dans le style de Pinturicchio, et qui a conservé au revers une esquisse bien supérieure à l'œuvre achevée. Les deux *Anges volant* exposés ailleurs (Cabinetto della Torre, n^os^ 6 et 6 *bis*) sont peut-être de meilleurs spécimens de son talent, mais ils ne nous apprennent rien de nouveau sur cette école ni sur ce peintre, dont l'œuvre la plus ancienne est un grand *tondo* de Cannara (Vestibule, n° 1).

Les sosies sont rares en peinture : celui de Niccolò fut son concitoyen Pier Antonio Mesastris. Les deux rivaux eurent la même origine, la même éducation; leurs deux carrières semblent avoir suivi un développement rigoureusement parallèle. S'il fallait chercher ce qui les distingue, on trouverait chez Mesastris moins de passion, une expression moins violente, un sentiment plus jeune, disons-le, plus féminin, une composition plus narrative et d'une

1. Salle III, n° 18, en mauvais état; provient de Deruta.

concentration moins dramatique ; enfin, il semble s'être confiné dans la fresque, car on n'a signalé de lui aucune peinture de chevalet, à l'exception de la bannière de Saint-Roch, à l'église du même nom, à Foligno; Mesastris n'est donc pas représenté à l'Exposition de Pérouse.

Les lecteurs de la *Gazette* nous sauront donc gré de leur signaler un panneau, peut-être le seul que l'on puisse attribuer à ce maître étrange et charmant : une *Annonciation* conservée au musée de Caen. Nous ne nous attarderons pas à défendre ici l'attribution à Mesastris, d'autant plus qu'elle est quasi évidente pour quiconque connaît ses œuvres. On remarquera l'influence prédominante de Benozzo; des souvenirs siennois, très voisins de Sassetta, expliqueront le sentiment délicat de cette scène de genre et l'attitude gracieuse des personnages agenouillés.

L'école de Foligno ne parvint jamais, dans sa ville d'origine, à un plein épanouissement; elle contribua, par contre, dans une très large mesure, à la formation et au développement de cette école de Pérouse, qui, pour le public mal informé, représente à elle seule toute la peinture ombrienne. Étudions-la à son tour. Le premier peintre de quelque importance que nous rencontrions dans cette ville est Benedetto Bonfigli, que nous font très bien connaître les étendards de l'Exposition, les fresques et les panneaux de la galerie avoisinante. Il eut sans doute sous les yeux des modèles plus raffinés que ses collègues de Foligno; il dut connaître Domenico Veneziano, Fra Filippo et Piero dei Franceschi. Comment expliquer autrement qu'il ait exécuté de véritables chefs-d'œuvre, comme la merveilleuse *Madone assise dans un paysage rocheux* de la galerie de Pérouse? Cette Vierge a un charme raffiné, une beauté harmonieuse et rayonnante qu'on ne trouverait mieux exprimée dans presque aucun tableau de cette époque. Mais trop souvent l'artiste se laisse aller à une confusion inintelligente qui ne sent que trop sa province; quoi de plus médiocre que les étendards nos 2, 4, 5, 6 de la salle X, dont la monotonie criarde et conventionnelle n'est interrompue que de loin en loin par un frais visage de femme ou un détail piquant de costume?

L'école de Pérouse ne prend une importance pour ainsi dire mondiale qu'avec la figure si remarquable et encore si énigmatique de Fiorenzo di Lorenzo. Ce peintre, qui nous réserve sans doute encore plus d'une surprise, est représenté à l'Exposition par deux œuvres que nous lui attribuons sans hésiter, bien qu'aucune des deux n'ait été envoyée sous son nom. Le *Saint Jérôme agenouillé*

prêté par M. Nazzareno Mazzolini ressemble tellement à celui de la Pinacothèque, que l'attribution à Fiorenzo ne souffre pas la moindre difficulté. Non moins certaine, à mon avis, est l'attribution au même artiste du *Christ portant sa croix* (salle X, n° 30), au monastère delle Colombe à Pérouse. Dans cette œuvre inachevée nous reconnaissons sans peine son dessin caractéristique, les mains cris-



L'ANNONCIATION, PAR PIER ANTONIO MESASTRIS

(Musée de Caen.)

pées et les pieds aux articulations trop marquées. La tête seule est terminée; malgré la fermeté et l'habileté du dessin, nous y trouvons un je ne sais quoi d'antipathique et même de pénible. Mais l'esquisse du corps, indiquée au fusain avec de vagues touches de couleur, est d'une vivacité charmante, et ce personnage isolé, perdu sur cette grande toile nue, est d'une émouvante et pénétrante poésie. L'attribution au Pérugin est insoutenable; nous suivons cet artiste pas à pas depuis 1478, et, à aucun moment de sa carrière, il n'a connu ce dessin tourmenté, ces modelés sans relief. Si, par im-

possible, il s'agissait d'un Pérugin authentique, antérieur à 1478, il faudrait faire de lui le maître et non l'élève de Fiorenzo di Lorenzo.

Des œuvres qui figurent à l'Exposition sous le nom de l'autre élève de Fiorenzo, Pinturicchio, une seule est authentique : la *Madone* de Spello (salle X), d'un intérêt secondaire. On y voit aussi un dessin célèbre, longtemps attribué à Raphaël et qu'on s'accorde aujourd'hui à donner à Pinturicchio (salle X, n° 34) ; le sujet est celui d'une des fresques de la Libreria de Sienne : la rencontre, aux portes de cette ville, de Frédéric III et d'Isabelle de Portugal. Mais ce dessin est d'une extrême faiblesse ; il manque absolument de vie et de spontanéité ; il n'est ni de Raphaël ni de Pinturicchio et a été sans doute exécuté, *d'après la fresque*, par quelque manœuvre de l'atelier de Raphaël.

Arrivons enfin au peintre qui, pour le grand public, incarne l'école ombrienne comme jamais autre peintre n'a incarné une école. Par sa naissance, le Pérugin était à peine un Ombrien. Il n'est pas impossible qu'il ait appris à Pérouse les éléments de son art, mais il est certain que jamais son génie ne se serait pleinement épanoui sans un long apprentissage dans les ateliers florentins. Rentré chez lui, il eut le bonheur d'être le premier à sentir et à exprimer le sentiment si délicat de l'espace qui caractérise les Ombriens. C'est pour ce motif que l'art ombrien a acquis, dans l'histoire de l'art, une place qu'aucun artiste purement ombrien n'aurait su lui conquérir. Avant le Pérugin, formé à Florence, personne ne semble avoir compris ou rendu les lignes paisibles de ces grands et simples paysages, la lumière pure et suave dont ils sont baignés. Le Pérugin nous les a si magistralement révélés que, de nos jours encore, aucun voyageur ne quitte l'Ombrie sans en emporter une vision de la nature que l'art de Pérugin lui a suggérée.

Il est regrettable que ni l'Exposition, ni la galerie voisine, ne permettent d'apprécier le Pérugin à sa juste valeur. Les tableaux de la galerie sont, pour la plupart, des œuvres maniérées de la fin de sa carrière, exécutées à une époque où il travaillait de routine, s'écartant peu à peu du dessin précis des Florentins, ne traitant plus ses personnages que comme les colonnes d'un portique derrière lesquelles le spectateur peut apercevoir de larges échappées sur la campagne ombrienne ; ses paysages même prennent, dans ses dernières œuvres, quelque chose d'imprécis et de flottant, tout en conservant je ne sais quoi de musical, le charme évocateur des belles mélodies. Pour l'apprécier à son avantage comme peintre de

personnages, il faut aller admirer, dans l'église paroissiale du village de Cerqueto, un fragment de fresque, un *Saint Sébastien*, qui demeurera, dans l'histoire de l'art, non seulement une des académies les plus parfaites que nous ait laissées cette époque, mais



LE CHRIST PORTANT SA CROIX, PAR FIORENZO DI LORENZO

(Monastère delle Colombe, Pérouse.)

encore une des représentations les plus poétiques de ce jeune et aimable martyr. Quant au paysagiste, nous le trouverons, à l'apogée de son talent, dans les fresques d'or pâli de l'église de Santa Maria delle Lagrime, près Trevi, où il nous a laissé un souvenir inoubliable de sa vision si personnelle de la nature et de l'espace.

Les petites prédelles de Fano, exposées ici (salle X, n° 31), peuvent compter, toutes noircies qu'elles sont, parmi les œuvres les

plus gracieuses du Pérugin. Elles ont même été attribuées à Raphaël par des critiques qui considèrent une étiquette illustre comme le plus grand des éloges; elles sont d'ailleurs trop connues pour être publiées ici de nouveau, et le seul autre Pérugin exposé, l'étendard de Bettina avec *Saint Antoine de Padoue*, œuvre tardive de l'année 1512, perdrait trop à la reproduction, aucun procédé ne pouvant en rendre les tons dorés.

Faute de place, nous n'insisterons pas sur les successeurs du Pérugin; nous ne serions d'ailleurs guère tentée de nous arrêter sur eux, si profonde et si rapide est leur chute dans le sentimentalisme le plus maniéré. On trouve ici le Spagna (salle X, n° 20, tableau d'autel d'Assise), Giannicola Manni (salle X, nos 28 et 51, ce dernier daté de 1513), Eusebio di San Giorgio (salle X, n° 10 : *Pietà* attribuée à Manni), Tiberio d'Assisi (salle X, n° 40 : *Saint François d'Assise*), Sinibaldo Ibi (salle X, n° 50), Antonio da Viterbo (à qui il faut attribuer, avec M. Steinmann, la *Présentation* de Torre d'Andréa, étiquetée « Pinturicchio » (salle X, n° 39), sans parler de ce mystérieux « Ingegno », dont le nom sert à baptiser tant d'œuvres anonymes de l'école du Pérugin; tous sont représentés à l'Exposition, mais par des œuvres d'un intérêt secondaire.

Un joli pastiche (salle X, n° 29), exécuté sans doute vers le milieu du XIXe siècle, par quelque préraphaélite allemand, a passé aux yeux de critiques peu clairvoyants pour une œuvre de jeunesse du Pérugin; s'ils n'avaient pas été éclairés sur son origine par la mièvrerie des formes et l'éclectisme insignifiant de la composition, l'aspect caractéristique des craquelures aurait dû suffire à les détromper.

Un peintre plus personnel, bien que moins séduisant que les élèves directs du Pérugin, Bernardino di Mariotto, qui a uni à des tendances ombriennes l'imitation de Signorelli, de Crivelli et des Vénitiens, est bien représenté tant à l'Exposition qu'à la galerie. La salle VI ne contient pas moins de quatre tableaux certains de sa main (provenant de Gualdo, Matelica et San Severino), sans parler de quelques autres peintures exécutées par lui-même ou par son entourage direct. Notons des tendances analogues chez un artiste qu'on peut fort bien étudier à Ascoli : Cola d'Amatrice.

Plus intéressant encore et encore moins connu du grand public est Antoniazzo Romano, dont l'œuvre devient si difficile à dégager dès qu'on lui attribue les fresques de Bracciano relatives à la vie de Virginio Orsi. On reconnaît si clairement dans ces fresques la main

de Peruzzi que l'on est tenté de croire que tous ceux qui les ont attribuées à Antoniazzo se sont copiés les uns les autres de confiance, sans jamais aller étudier à nouveau les œuvres elles-mêmes. Antoniazzo ne fut pas, comme Peruzzi, l'élève de Pinturicchio. Il se forma sous l'influence de Melozzo da Forli et de Fiorenzo; il ne



SAINT VINCENT, SAINTE ILLUMINATA ET SAINT NICOLAS
PAR ANTONIAZZO ROMANO
(Pinacothèque de Montefalco.)

connut que plus tard, et sans en être fortement affecté, les peintures du Pérugin. On lui doit deux ou trois tableaux d'une exquise beauté : la petite *Annonciation* du dôme d'Orte, datée de 1500; la ravissante *Madone aux Chérubins* de la collection Robert Benson, à Londres; la *Nativité* de la galerie Barberini, dont on a tant discuté l'attribution à Ghirlandajo, et la *Vierge* blonde du palais Doria (n° 131). Il est représenté à l'Exposition par une œuvre de la phase conven-

tionnelle de son activité, alors qu'il exécutait « de chic » des *Madones* doucereuses et sans vie, d'un médiocre intérêt décoratif (salle X, n° 46), mais aussi par un tableau plus ancien et plus vigoureux, *Saint Nicolas, sainte Illuminata et saint Vincent* (salle X, n° 25, Pinacothèque de Montefalco), attribué au Spagna, mais où tout trahit la main d'Antoniazzo et l'élève de Melozzo da Forli.

Ici se termine notre course rapide à travers la peinture ombrienne. Cette Exposition rendra familiers à ses visiteurs les noms et les qualités distinctives de toute une série de peintres à peu près oubliés aujourd'hui, mais dont les œuvres ne méritent ni l'abandon, ni le mépris : tels sont Alegretto Nuzi, Girolamo di Giovanni de Camerino, Mesastris, Matteo da Gualdo et Antoniazzo. Autant de noms, autant de personnalités artistiques distinctes, dont chacune est bien digne d'une place, quelque petite qu'elle soit, dans l'histoire de l'art.

Pour ne rien omettre d'important, signalons en passant deux œuvres non ombriennes qui se sont glissées par contrebande dans l'Exposition. La salle II (n° 4) contient une petite *Madone* florentine de Bicci de Lorenzo, étiquetée Gentile da Fabriano. Plus importante et de beaucoup, est une *Pietà* provenant d'une collection particulière des environs de Norcia; quand M. Venturi la découvrit, il l'attribua à Bartolommeo della Gatta. C'est une œuvre très émouvante sous la poussière dont elle est toute noircie. Le caractère de la composition et tout l'esprit du tableau le distinguent si nettement des œuvres ombriennes dont il est entouré, que l'on songe sur-le-champ à une œuvre florentine. C'est, à n'en pas douter, une œuvre de Piero di Cosimo, datant des dernières années du xv^e^ siècle et inspirée par une composition analogue à la *Pietà* du Pérugin à l'Académie de Florence. Les détails des mains et de l'oreille du Christ sont aussi caractéristiques qu'une signature; de même, le paysage sombre et romantique. Le saint Jean, comme plus d'un personnage de Piero, trahit l'influence de Lorenzo di Credi. Cette peinture remarquable a presque la gravité d'un Bellini et la passion ardente des meilleures compositions sacrées de la Provence au xv^e^ siècle. Bien nettoyé, ce tableau prendrait vite sa place parmi les œuvres les plus significatives que jamais ce sujet ait inspirées.

MARY LOGAN BERENSON



STE A LA NOURRICE

doucereuses et sans vie, d'un médiocre intérêt décoratif [illegible] mais aussi par un tableau plus ancien et plus vigoureux [illegible] attribué au Maestro [illegible] de Mezzo da Todi.

Ici se termine notre course rapide à travers la peinture ombrienne. Cette Exposition rendra familiers à ses visiteurs les noms et les qualités distinctives de toute une série de peintres à peu près oubliés aujourd'hui, mais dont les œuvres ne méritent ni l'admiration, ni le mépris ; tels sont Alegretto Nuzi, Girolamo di Giovanni de Camerino, Mesastris, Matteo da Gualdo et Antoniazzo. Autant de noms, autant de personnalités artistiques distinctes, dont chacune est digne d'une place, quelque petite qu'elle soit, dans l'histoire de l'art.

Pour ne rien omettre d'important, signalons en passant deux œuvres non ombriennes qui se sont glissées par contrebande dans l'Exposition. La salle II (n° 4) contient une petite [illegible] de Bicci de Lorenzo, étiquetée Gentile da Fabriano [illegible] et de beaucoup, est une *Pietà* provenant d'une collection particulière des environs de Norcia; quand M. Venturi la [illegible] l'attribua à Bartolammeo della [illegible] des œuvres ombriennes dont il est entouré, que l'on songe à lui donner champ à une œuvre florentine. C'est, à n'en pas douter, une œuvre de Piero di Cosimo, datant des dernières années du XV^e^ siècle et inspirée par une composition analogue à la *Pietà* de Perugin à l'Académie de Florence. Les détails des mains et de l'oreille du Christ sont aussi caractéristiques qu'une signature; de même le paysage sombre et romantique. Le saint Jean, comme plus d'un personnage de Piero, trahit l'influence de Lorenzo di Credi. Cette peinture remarquable a presque la gravité d'un Bellini et la passion ardente des meilleures compositions sacrées de la Provence au [illegible] Bien nettoyé, ce tableau prendrait vite sa place parmi [illegible] les plus significatives que jamais ce sujet ait inspirées.



H. Chaconard pinx

Heliog J Chauvet

LA VISITE À LA NOURRICE

(Appartient à Mme Burat.)

Imp. A. Portalebeuf, Paris

UN PROVINCIAL

LÉONARD JARRAUD



BUSTE DE M. L. JARRAUD
BRONZE PAR R. GUIMBERTEAU

Une exposition récente[1] a opportunément rappelé à notre souvenir un artiste qui s'était laissé oublier.

M. Léonard Jarraud est né à La Couronne (Charente), le 24 février 1848. En mars 1868, il entre à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gérôme. Il y rencontre MM. Dagnan-Bouveret, Courtois, Friant et plusieurs autres. Ses camarades, auxquels se joint un élève de Cabanel, Bastien-Lepage, écoutent volontiers ses avis et le croient destiné à une brillante carrière. Il obtient une « médaille sur figure dessinée » en juin 1868; son nom ne figure plus sur les registres des récompenses avant 1876, année où il reçoit une médaille au concours semestriel. Il expose aux Salons de 1873 et de 1875. Il monte en loge pour le prix de Rome en 1873 et 1877. Puis, tout à coup, alors qu'il n'avait, semble-t-il, qu'à persévérer pour conquérir une place enviable, il quitte Paris, retourne dans son village, s'y installe près de sa mère dans une maison de paysan; et là, replié sur soi-même, indifférent aux bruits du dehors, aux souvenirs ou aux appels de Paris, il vit seul, comme le plus

1. Elle a eu lieu du 23 mai au 9 juin à Paris, dans la Galerie des Artistes modernes; la préface du catalogue est de MM. Jérôme et Jean Tharaud.

humble et le plus ignorant des campagnards qui l'entourent : il devient une sorte de rustre poète et de peintre ermite.

Quelles raisons déterminèrent cet exil volontaire et ce renoncement aux ambitions les plus légitimes? Est-ce bizarrerie, misanthropie innée ou acquise, haine des conventions sociales et du factice, des simagrées et des paroles inutiles et du temps perdu, et de tout ce qui, dans notre Paris, absorbe les heures trop brèves, émiette les volontés, use les sensibilités? En tout cas, il n'y a chez lui aucun romantisme, aucune affectation, aucune attitude. Il a obéi, sans illusion et sans regret, à la vocation du silence et de la solitude.

Depuis le jour où il s'est retiré à La Couronne, il a exposé quatre fois. Il a pris part aux Salons de 1886 et de 1887. Au moment du schisme d'où sortit la Société Nationale des Beaux-Arts, ses anciens amis de l'atelier Gérôme, qui étaient parmi les fondateurs du nouveau Salon, le firent nommer d'emblée sociétaire (1891) et obtinrent encore de lui, en 1892, une participation qui fut la dernière.

Peu de temps après, un amateur parisien, qui s'était intéressé à lui de bonne heure, lui persuada, non sans peine, de reparaître à Paris, se faisant fort de fournir matière à ses talents de portraitiste. Un portrait, en effet, fut alors commencé. Mais une critique insignifiante ou une question qu'il crut impatiente, fit fuir le peintre jusque dans son village. On ne le revit plus. C'est presque à son insu et contre son gré que des amis fidèles [1] prirent, cette année, l'initiative de nous montrer un choix de ses œuvres. Avant de faire imprimer ces lignes, celui qui les écrivit eut l'idée, qui semblait naturelle, de demander à l'artiste lui-même les quelques renseignements nécessaires. Il en fut détourné par l'assurance qu'une lettre adressée à M. Jarraud ne recevrait pas de réponse.

Ses débuts ne furent pas exempts de cette incertitude à laquelle n'a échappé presque aucun artiste, petit ou grand. Pourtant le don y apparaît avec évidence.

C'est alors le réaliste qui domine en lui. Un portrait de M. Inja lbert (n° 88), sombre et généreusement empâté, est comme un hommage qui proclame ce que le néo-réalisme de Bastien-Lepage [2] et de ses

1. Il n'est que juste de nommer ici M. J. Bertin, d'Angoulême, et M. Joseph Beineix, dont le zèle contribua beaucoup au succès de l'exposition et qui s'employèrent très obligeamment à faciliter l'illustration de cet article.

2. Bastien-Lepage était d'ailleurs exactement son contemporain, étant né la

amis doit à Courbet, parrain de toute la peinture moderne. Un autre portrait d'homme (n° 2), plus sage, n'atteint Courbet qu'à travers M. Bonnat. Déjà s'affirment le sens de la vie rurale et la fraternité du peintre avec les simples. Le *Portrait de ma mère*



PORTRAIT DE Mlle J., PASTEL PAR M. L. JARRAUD

(Appartient à Mlle Jarraud.)

(n° 4), la *Vieille paysanne charentaise* (n° 5), vont revendiquer, par

même année (1848) et entré à l'École des Beaux-Arts seulement un an avant lui (1867). Quelques clairvoyants montraient alors la même sympathie pour l'un et pour l'autre. En cette année 1875, où Bastien-Lepage obtenait un de ses premiers grands succès avec le *Portrait de M. Hayem*, un tableau exposé par M. Jarraud, *Deux vieilles amies*, était acquis par le même amateur.

delà Courbet, un autre ancêtre, Cals. Cependant une vue de neige (n° 67 *ter*), que M. Jarraud peignit pendant les années d'école et qu'il avait donnée à son camarade M. Rixens, annonce le paysagiste qui saura, des gris et des blancs répandus à travers la campagne nue et sans gloire, tirer les plus délicates et les plus inédites symphonies.

Le triomphe éclatant et justifié des maîtres impressionnistes ne doit pas nous rendre injustes pour ce qui s'est fait à côté d'eux, ou même sans eux. De ce que des espérances qui furent conçues ne se sont pas réalisées, il ne faut pas conclure à l'inutilité totale ni à l'illégitimité du mouvement dont Bastien-Lepage fut l'âme. Ce mouvement répondait à certaines qualités moyennes et anciennes de l'esprit français. Avec une méthode, une sagesse, une modération qui semblaient garantir son succès et sa durée, il continuait, ou croyait continuer, la réaction contre les excès du romantisme, l'effort d'émancipation dont la verve instinctive et géniale de Courbet avait donné le premier exemple. En même temps, il semblait renouer avec les traditions les plus vénérables et les plus nationales. Ses scrupules de précision à copier les objets les plus humbles, la docilité sans arrière-pensée qu'il recommandait à l'artiste devant la nature, pensaient rejoindre, à travers les temps, les portraits de Clouet et les paysages, animés de scènes rustiques, qui servent souvent de fond aux miniatures de Fouquet. On a trop admiré, il y a vingt-cinq ans, Bastien-Lepage; peut-être est-on maintenant trop sévère pour sa mémoire.

En tout cas, puisque son activité fut trop tôt interrompue pour porter tous les fruits qu'il était permis d'en attendre, il fut donné à M. Jarraud d'être, par son œuvre, la meilleure justification de la doctrine. Il a su être lyrique à sa façon en employant un instrument qui semblait voué à la prose. Ce que cet art eut d'étroit, de sec, de mince, n'arrêta pas chez lui l'essor du rêve intérieur. Il répudia vite le simple procès-verbal. Même dans certains petits tableaux d'une exécution minutieuse et appliquée, où la réalité semble reproduite sans souci d'interprétation, les *Pins* (n° 63), le *Vieillard à la pendule* (n° 9), le *Tailleur de pierres* (n° 44), et ce *Déjeuner* (n° 30) qui resta, dit-on, pendant plusieurs années, accroché dans l'atelier de Bastien-Lepage, je ne sais quelle volupté ressentie et communiquée devant les relations de tons et de valeurs introduisent une émotion discrète avec un sentiment d'intimité.

L'existence solitaire et ignorée qu'il a choisie, loin des conversations, des discussions, des théories, des modes, n'a rien fait perdre

au praticien de ses qualités ni de son acquis, tandis qu'en l'homme se développait une sensibilité à la fois vibrante et repliée. Il renonce à ces toiles trop grandes que la préoccupation du Salon inspire, mais qui intimident et glacent un talent délicat et recueilli. Presque tous les portraits, y compris celui de l'artiste, se maintiennent dans des formats médiocres ou exigus. Ils ne sont nullement inférieurs, pour l'exécution, à ceux qui, vers le même temps, rendaient fameux le peintre d'*André Theuriet* et du *Prince de Galles*. Mais,



MON VILLAGE, PAR M. L. JARRAUD

(Appartient à M. J. Bertin, Angoulême.)

si la ressemblance y est poursuivie avec un égal acharnement et une minutie pareille, l'artiste est préservé de la sécheresse que n'a pas toujours évitée Bastien-Lepage par une sorte de timide sympathie et une tendresse presque féminine. Le portrait d'un homme aux favoris bruns, au regard inquiet, surpris en vareuse du matin (n° 82), est d'une distinction charmante et d'une rare pénétration. Quelques jeunes femmes ou jeunes filles l'inspirent plus heureusement encore. C'est une tête de jeune fille aux cheveux châtains, en robe noire et en chapeau de crêpe (n° 58), ou, servies par la légèreté du pastel, l'ingénue et vivante effigie d'une autre jeune fille, en robe rose, qui est, je crois, la sœur de l'artiste (n° 93), et l'image non

moins exquise d'une jeune femme dont le fin profil s'incline pensivement (n° 94), — quintessences d'éternel féminin et pourtant évocatrices d'une époque déjà évanouie, d'une grâce émouvante et surannée.

Plus tard M. Jarraud recherche une technique plus rare; son métier se raffine de plus en plus. Il concilie l'amour de ce qu'il y a de plus abstrait dans la peinture, de l'aigu du contour, du trait, du linéament, avec le goût d'une matière curieusement empâtée à sec par un travail patient qui en assure l'homogénéité. Un des meilleurs exemples de cette manière est le portrait d'une fillette aux airs de petite infante bourgeoise, dont les légers cheveux blonds rejoignent le velours sombre d'une robe traversée par le fil d'or d'un collier (n° 72).

Il en a tiré des effets plus originaux encore dans ses intérieurs et dans ses paysages. On croit suivre en lui, et pour des raisons du même ordre, une évolution analogue à celle de Carrière. M. Jarraud n'a jamais aimé la diaprure des tons vifs ni la pleine lumière. L'appel confus des ancêtres et la nostalgie du sol natal le confinaient dans un pays sans accidents pittoresques, dont le visage presque effacé est sans attrait pour un œil étranger. Cependant, il y a encore quelque bigarrure de couleur dans les toiles où il a peint les vergers en fleurs autour de son village (n^{os} 27, 46, 51, 54). Mais, peu à peu, pour mieux rendre, non la lettre, mais l'esprit de ce pays fruste et des êtres primitifs au milieu desquels il vit, il dépouille sa palette de tout ornement inutile. L'appauvrissement, d'ailleurs, n'est qu'une apparence. L'extrême finesse de certains rapports entre des tons voisins, la science des valeurs dans les gris enrichissent de précieuses vertus ces tableautins aux sujets si simples, aux harmonies presque crépusculaires.

Étant, à sa manière, possédé par la noble ambition d'exprimer l'inexprimable, il a éprouvé, lui aussi, la nécessité d'envelopper d'une sorte de brume les secrets que la Nature confidentielle livrait à sa recherche passionnée. Mais c'est avec des empâtements qu'il arrive à traduire le léger et l'impalpable. Parmi plusieurs œuvres dont il est bien difficile de donner une idée à qui ne les a pas vues, à qui ne s'est pas laissé, pour ainsi dire, suggestionner par elles, la *Maison dans le soir* (n° 38) est une de celles qui ont le plus de chance de ne pas être remarquées par les indifférents. Mais, d'une petite toile toute grise, où rien ne paraît d'abord au milieu des épaisseurs d'une matière presque égale partout, qu'il est curieux de voir comment se dégagent peu à peu les traits essentiels

et comment, au-dessus d'une haie et derrière le spectre d'un peuplier, la face pâle d'une maison campagnarde surgit, ou plutôt s'évoque, avec des airs de vie étrange et familière !



JOUR DE NEIGE, PAR M. L. JARRAUD

(Appartient à M. J. Bertin, Angoulême.)

Tous les motifs lui sont bons et les moins compliqués lui paraissent les meilleurs : deux maisons aux façades unies, percées de rares fenêtres (n° 60) ; les basses collines caillouteuses, aux aspects presque désertiques, que les Charentais appellent des *Chaumes* (nos 26, 53) ; une route blanche et plate que bordent, dressés dans le ciel gris,

des rangées d'arbres maigres (n° 20) ; dans un chemin creux qu'efface le soir, un buisson avec lequel se confond presque le fantôme terreux d'une vieille (n° 31) ; le morceau de campagne qu'il voit de sa fenêtre en hiver, et dont la beauté inattendue vient de l'extraordinaire justesse de quatre bandes de neige, interrompues de place en place par les taches grises de quelques branchages et d'une maison, puis par



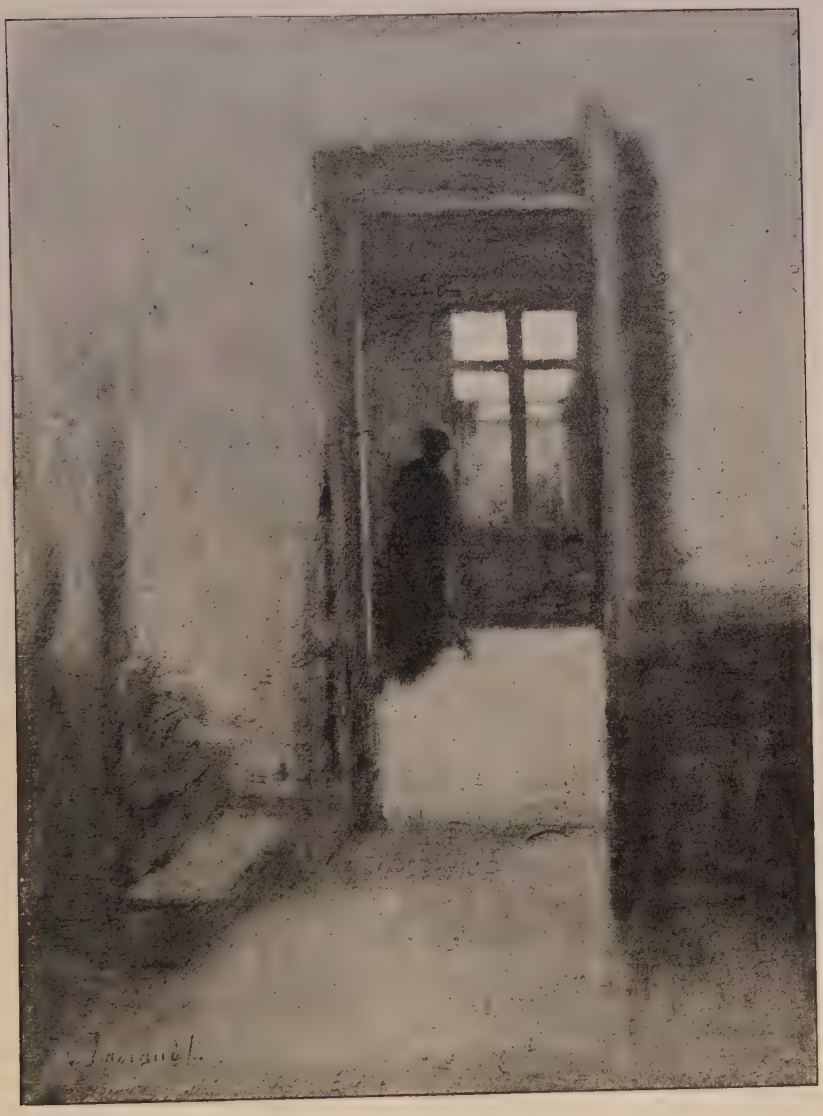
LE CELLIER, PAR M. L. JARRAUD

(Appartient à M. J. Bertin, Angoulême.)

les pierres noires d'un mur, au bord de la route où passe le dos traînant d'un paysan (n° 34, *Jour de neige*).

Il chérit le crépuscule qui noie les détails et la neige qui voile les couleurs. Et cependant il hait le vague et l'inachevé. Cet homme, que n'abandonne jamais le souci du dessin le plus scrupuleux, réalise le paradoxe de mettre du mystère dans la précision et du chimérique dans le terre à terre. A qui sait regarder avec une sympathie

compréhensive ces petites toiles qui paraissent d'abord pauvres de motifs, presque monochromes, une âme tendre se révèle, pénétrée



« L'ENTERREMENT PASSE », ESQUISSE PAR M. L. JARRAUD

(Appartient à M. J. Bertin, Angoulême.)

d'un mysticisme caché. Ce mysticisme, d'ailleurs, a trouvé une fois, pour s'exprimer, un symbole discret, mais incontestable[1] : c'est, dans

1. L'intention religieuse n'est pas beaucoup moins évidente dans le tableau intitulé *La Croix en mer* (n° 40 *bis*) ou dans deux pastels : *La Croix au carrefour* et *Nuit de Noël* (n^os^ 103 et 105).

le beau pastel intitulé : *L'Enterrement passe* (n° 95), la croix que silhouette, à contre-jour, l'armature de la fenêtre dont une vieille femme, au bout d'un couloir, soulève le rideau. Mais on le devine partout. La porte du *Cellier* (n° 33), ouverte sur l'ombre où s'enfonce une robe noire, l'escalier de bois devant lequel une vieille femme est assise dans une chambre propre et nue (n° 35), la lumière qui vient d'une fenêtre lointaine derrière la *Femme au pain* (n° 42), l'attitude résignée des deux ouvriers des champs qui se rencontrent, chargés de leurs instruments de travail, au pied d'un talus qu'envahit déjà le crépuscule (n° 8), le suggèrent par un langage indirect, qui n'est pas moins persuasif.

Certes, notre prédilection secrète va d'un élan spontané vers ceux de nos contemporains dont le tempérament plus tranché et les ambitions plus violentes cherchent les voies nouvelles. Nous ne savons pas résister à l'appel enchanté que sonnent aux carrefours de la futaie les annonciateurs de l'avenir. Or, il est évident que l'étoile qui conduira les Mages incertains de la jeune peinture ne luit pas au-dessus du village ignoré où Jarraud a obscurément, gravement, tendrement rêvé son modeste poème de la vie familière. Mais, en dépit des magnifiques invectives de Huysmans contre le dilettantisme, nous demandons qu'il soit permis, sans être accusé de trahir les novateurs, de rendre justice aux timides et aux sincères.

D'où qu'ils viennent, où qu'ils aillent, le critique, s'il veut, dans la mesure de ses forces, préparer la besogne de l'histoire, est heureux d'apporter la première branche aux parias que la postérité couronnera de lauriers inégaux.

Dans tous les temps, il y a eu des isolés qui, à l'écart de la grande route où passent, avec des cris, les impétueux cortèges, ont su chanter le *lied* de la province natale, des vies effacées, des âmes recluses. Quand leur chanson est délicate et pénétrante, et nouvelle, sans y prétendre, comme c'est le cas pour M. Jarraud, — n'est-il pas vrai qu'elle mérite d'émouvoir même ceux qui n'ont pas, pour s'y intéresser, les légitimes raisons du patriotisme local ? Il n'est pas nécessaire d'être Berrichon ou d'être né au pays des *Antibel*, pour goûter ce qu'il y a d'universelle humanité dans les vers de Rollinat ou dans les romans de Pouvillon. Ne manquons pas une occasion de rendre au patrimoine commun des œuvres affinées par la solitude et qui risquaient, inutiles, de s'y ensevelir.

PAUL JAMOT

UN ALBUM DE M. A. MAYEUR[1]

Aux vastes créations qui ont fondé le crédit de l'art médiéval le souvenir aime opposer, en manière de repos et de contraste, des monuments moins ambitieux peut-être, mais où apparaissent avec autant d'évidence l'originalité inventive des architectes gothiques, leur sens rationaliste et leur extraordinaire aptitude à satisfaire les exigences des plus divers programmes. Songez plutôt aux problèmes dont le plan d'un beffroi impliquait la solution. Une première obligation s'imposait : éviter de donner un double au clocher de l'église; annoncer, par des traits distinctifs, le caractère et la destination d'un édifice municipal et laïque, tenant lieu parfois de maison commune, souvent de prison, toujours presque de dépôt d'archives; au vaste cadran de l'horloge l'heure devait se lire de toutes parts; plus haut, sous le comble, il fallait assurer l'abri et le libre regard du guetteur prêt à donner l'alarme, loger la lourde cloche réglant, au tintement de l'airain, la vie de la cité, et le carillon « versant sur chaque heure », selon le joli mot de Renan, « son ariette monotone et son charme assoupissant ».

Cependant, si intimement qu'ils se trouvent mêlés aux fastes de nos annales, les vieux beffrois de France restent encore à mettre en parallèle et à étudier dans leur ensemble; tirez de pair les pages d'information précise que leur a consacrées un Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, ou M. Albert Babeau dans *La Ville sous l'ancien régime*, jusqu'ici ils n'ont guère exercé qu'indi-

1. *Beffrois du Nord de la France.* Dix eaux-fortes originales par A. Mayeur, éditées par l'auteur. Imp. typ. Repessé Crépel, Arras; imp. en taille-douce Ch. Wittmann, Paris, 1906. Un album in-folio tiré à 150 exemplaires.

viduellement la patience des investigations locales, et personne n'a oublié au moyen de quelle allusion succincte et désinvolte s'acquittait envers eux le plus volumineux des récents traités sur l'art gothique. Nos voisins du Nord se sont gardés d'affecter la même indifférence à l'égard de ces édifices singuliers : un architecte de goût, M. Baes, a fait revivre ceux de la Belgique dans une suite d'aquarelles que la chromolithographie a répandues sans en altérer le charme alerte[1] ; d'autre part, c'est la psychologie, la symbolique du beffroi que se sont plu à donner, coup sur coup, deux des meilleurs écrivains des Flandres, un romancier artiste et un critique épris de philosophie et de rêve[2].

En attendant l'ouvrage scientifiquement ordonné que la curiosité réclame des érudits et des archéologues, il fait bon saluer un essai de glorification collective, et c'est plaisir de le devoir à un graveur savant et sensible, en passe de devenir célèbre. Le pur attachement au pays d'origine a inspiré à M. Mayeur cette suite de dix eaux-fortes, qui constitue, dans la pensée de l'artiste, une façon d'hommage à la contrée natale[3]. Après un séjour sur les bords du Tibre latin, M. Mayeur s'en est retourné dans sa province : il a revu, avec des yeux nouveaux et un esprit plus mûr, les spectacles familiers à ses premiers regards ; il a multiplié les pèlerinages aux sites et aux monuments aimés dès l'enfance, et jamais ne s'est dégagée de façon aussi nette pour lui la saisissante beauté du beffroi vénérable et altier s'érigeant, tantôt isolé, tantôt enclavé dans l'hôtel de ville, au cœur même de la cité. Voici le beffroi d'Arras, qui fuse joyeusement en s'effilant ; voici celui de Calais, ajouré comme une dentelle ; voici les beffrois de Douai, de Bergues, de Béthune, flanqués d'échauguettes et revêtant l'aspect sévère de donjons municipaux ; voici les beffrois humbles et presque identiques d'Armentières et de Bailleul ; voici l'exceptionnel beffroi de Comines, en forme de tubéreuse, à l'instar des clochers d'Autriche ; voici le beffroi massif de Boulogne, et, à Bergues, les deux tours de la

1. *Tours et tourelles historiques de la Belgique*, d'après les aquarelles de M. Jean Baes, architecte, cinquante planches en couleurs. Bruxelles, E. Lyon-Claesens, 1890, in-folio.

2. *La Belgique*, par Camille Lemonnier, ch. IX, p. 363-367, et *Psychologie d'une ville* (*Essai sur Bruges*), par Fierens-Gevaert, ch. VIII, p. 52-55.

3. Rappelons pour mémoire que la même intention avait inspiré jadis à Duswel, A. Goze, Cl. de la Fons-Mélicoq, G. Runbault, leur ouvrage : *Églises, châteaux, beffrois et hôtels de ville les plus remarquables de la Picardie et de l'Artois*, Amiens, 1846, 2 vol. in-8, av. pl.



LE BEFFROI ET LE VIEUX PHARE, A CALAIS

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. A MAYEUR

quittait envers eux le plus volumineux des [illegible] sur l'art gothique. Nos savants du Nord [illegible] l'œuvre [illegible] à l'égard de ces édifices [illegible] un protocole de gravité. M. Hues, à [illegible] aux deux [illegible] dans une notice [illegible] que la [illegible] a répandues sans en effacer le charme exercé[1]; d'autre part, c'est la psychologie, la symbolique du beffroi que se sont plu à donner, coup sur coup, deux des meilleurs écrivains des Flandres, un romancier artiste et un critique épris de philosophie et de rêve[2].

En attendant l'ouvrage scientifiquement [illegible] que la curiosité réclame des érudits et des archéologues, il [illegible] un essai de glorification collective, et c'est plaisir de le devoir à un graveur savant et sensible, en passe de devenir [illegible] au pays d'origine a inspiré à M. [illegible] qui consacre, dans le [illegible], [illegible] à la contrée natale[3]. Après un séjour [illegible] M. Mayeur s'en est retourné dans sa province [illegible] yeux nouveaux et un esprit plus [illegible] à ses premiers regards; il a multiplié [illegible] aux monuments aimés dès l'enfance, et jamais [illegible] façon aussi nette pour lui la saisissante [illegible] et altier s'érigeant, tantôt isolé, tantôt enclavé [illegible] ville, au cœur même de la cité. Voici le [illegible] joyeusement en s'effilant; voici celui de [illegible] dentelle; voici les beffrois de Douai, de [illegible] qués d'échauguettes et revêtant l'aspect [illegible] cipaux; voici les beffrois humbles et [illegible] en forme de tubéreus[illegible] beffroi massif de [illegible]

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. A. MAYEUR
LE BEFFROI ET LE VIEUX PHARE A CALAIS

1. *Tours et tourelles historiques de la Belgique*, d'[illegible] Baes, architecte, cinquante planches en couleurs. [illegible], 1890, in-folio.

2. *La Belgique*, par Camille Lemonnier, ch. IX, p. 363-367, et *Ps[illegible] d'une ville (Essai sur Bruges)*, par Fierens-Gevaert, ch. VIII, p. 52-55.

3. Rappelons pour mémoire que la même intention a [illegible] Buswel, A. Goze, Cl. de la Fons-Mélicoq, G. Rambault, le[illegible] *châteaux, beffrois et hôtels de ville les plus remarquables de l[illegible]* Amiens, 1846, 2 vol. in-8, av. pl.


Beffroi
et vieux phare
Calais
A. Mayeux

plaine, — restes de l'abbaye de Saint-Winoc, — toutes proches, l'une carrée, l'autre hexagonale et surmontée d'un cône allongé, assez semblable au bonnet pointu dont se coiffent les médecins de Molière; les voici représentés par un artiste, dans la plénitude de leur style, avec l'usure du temps, le respect du climat, du ciel septentrional gris, chargé de brumes ou de nuages, parfois même sous l'averse de la pluie fouettante.

L'amusante recherche d'archaïsme — caractères d'imprimerie gothiques avec initiales enluminées à la main, portefeuille recouvert de grosse toile bise, scellé d'un vaste cachet de cire rouge, et fermé par des lanières de cuir en guise de rubans — dit assez de quels soins amoureux a été entourée, jusqu'en son moindre détail, la présentation de ce recueil. A peine sied-il d'insister sur ceci, que le sujet des planches n'est pas seul à en justifier l'intérêt : elles valent par la pratique souple, aisée d'un métier pleinement possédé, varié, nuancé, coloré à l'extrême. Sans déflorer l'étude que la *Gazette* projette sur un collaborateur d'élection, signalons dès maintenant que l'album des *Beffrois du Nord de la France* fournit un précieux état du talent de son auteur; on y constate l'autorité grandissante du graveur original dont se double, chez M. Mayeur, l'interprète aimé des maîtres mystérieux du clair-obscur; comme un présage d'heureux augure, le désir de renouvellement s'y manifeste, par l'abord victorieux de thèmes imprévus; et plus d'un, avec nous, saura gré au bel artiste d'avoir, en utilisant les ressources d'un vaste acquis, prouvé du même coup une rare intelligence de ces monuments séculaires où semble s'être réfugiée la poésie du passé et de l'histoire.

ROGER MARX



ENTRE-DEUX DE DENTELLE AUX FUSEAUX, GOUVERNEMENT DE NIJNI-NOVGOROD

(Collection de Mme la princesse Marie Ténichév.)

L'EXPOSITION D'ART RUSSE ANCIEN

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ANNÉE 1906-1907 aura été à Paris une année remarquable pour l'art russe. Après l'exposition générale de peinture au Salon d'Automne[1], après l'exposition particulière du peintre Borissov[2] et la part plus grande que jamais, prise à nos trois Salons par des Russes, Mme la princesse Ténichév offre au public l'occasion sans précédent, hors de Russie, de pouvoir regarder un musée authentique, un ensemble d'art allant du XIIIe siècle au XIXe. En même temps que cette exposition ouvrait, des chefs d'orchestre et des chanteurs venus de Pétersbourg donnaient à l'Opéra, on s'en souvient, cinq séances de musique russe. Et ce ne sera pas tout! La princesse Ténichév qui, pour sa part, exposait à la Société Nationale des émaux champlevés d'une palette si nouvelle et si variée, clora l'année en faisant voir des œuvres des élèves de ses ateliers de Talachkino, de l'atelier de broderie principalement. L'exposition actuelle aura mis à même chacun qui voudra, d'avoir notion de la dose vraie d'originalité et de traditionalisme qui entre dans leurs créations.

L'art russe n'a point sans doute la large portée des arts qui sont

1. V. *Gazette des Beaux-Arts* de janvier 1907, p. 43.
2. V. *Chronique des Arts* du 12 janvier 1907, p. 11.

devenus universels, ou de ceux dont on suit nettement les infiltrations ici ou là; il a pourtant son attrait. Il suffit de se familiariser avec les conditions spéciales dans lesquelles il a dû évoluer, de voir les variations que le temps lui a imprimées, du vouloir des hommes ou contre leur gré, pour trouver bien vite des raisons de l'étudier.

L'art russe, à quelques éléments près d'origine barbare ou d'origine scandinave, ou venus de la Perse et de l'Asie, part de Byzance, et c'est toute son histoire de le voir remonter par étapes vers le Nord, où, isolé, replié sur lui-même, confiné en quelques petites villes perdues, il se développe malgré tout, et se caractérise. Il est très intéressant, au moyen de la collection de la princesse Ténichév, de le suivre dans ses bonds successifs.

Dans la période de Kiév, toute grecque par le baptême de Vladimir et son mariage avec la princesse Anne, sœur de Basile II (988), une petite ville de Tauride, Korsoune (ou peut-être une colonie du même nom fondée plus près de Kiév, non loin de Dniéper, — Sniéguirév ne décide pas quelle Korsoune est la bonne), Korsoune prend pour elle une forte part de la gloire qui devait revenir à la vieille capitale. Tout ce qui est métaux dépend de Korsoune, et longtemps dans l'ancienne Russie on ne fut pas loin de donner le nom de sorciers aux artistes et artisans qui se réclamaient de cette ville. Dire d'une cloche, d'une icone fondue, d'un ustensile sacré qu'ils venaient de Korsoune (en d'autres termes qu'ils étaient *grecs*) revenait à proclamer leur excellence et leur perfection. Longtemps après qu'avec la ruine définitive de Kiév (1240) le déclin de Korsoune fut arrivé, le renom persistait. Les portes de bronze de la cathédrale de Sainte-Sophie à Novgorod la Grande, qui ont été faites à Magdebourg dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, sont dites encore aujourd'hui portes de Korsoune. L'archéologie russe appelle croix de Korsoune des croix en pierre dure, garnies à leurs quatre extrémités d'abouts métalliques et sur lesquelles le Crucifié est également en métal. Il en est exposé deux dans les collections de la princesse Ténichév au pavillon de Marsan; l'une est du XV^e^ siècle et l'autre du XVI^e^.

Le premier dérivé de l'icone byzantine qui eut quelque chose de russe (bien peu de chose d'abord : de la lourdeur dans le dessin et des lettres slaves dans les inscriptions) prit également le nom de Korsoune; c'est l' « icone korsounienne ». On veut qu'elle ait étoffé un peu les traits maigres des figures byzantines.

Des derniers temps de Kiév, ou de la période qui suivit immédiatement, la collection Ténichév a recueilli un magnifique échan-

tillon. C'est une grande peinture du XIIIe siècle, une *Vierge* assise, au nimbe modelé sur fond d'or, aux vêtements bleu, or et rouge. Elle provient des princes de Galicie, grands promoteurs d'art, qui, ayant fondé la ville de Kholm, y appelèrent beaucoup d'artistes étrangers, polonais, allemands et tatars.

Quand la capitale russe eut été transférée à Vladimir-sur-Kliazma, c'est encore une ville secondaire, Souzdal, qui baptisa l'art de la période qui s'ouvrait. Les artistes russes mêlés aux Grecs à Kiév n'avaient pas manqué de profiter des leçons de leurs maîtres ou de leurs camarades qui leur avaient probablement donné des feuilles de manuels. Et il se trouva que parfois des artistes russes s'étaient élevés au point de faire exécuter leurs plans ou leurs dessins par des Grecs. Tel est le cas de cet Alimpii (mort en 1114) que l'Église russe a béatifié. Des visions lui montraient les icones qu'il plaisait à la Vierge de voir peindre. Parfois aussi, en pleine domination mongole, au XIIIe siècle, un artiste russe se trouvait être le favori du Khan. Piano Carpini rapporte avoir vu à la cour de Batou un maître, nommé Kozma, qui faisait un trône et un sceau. Des Russes de plus en plus nombreux participèrent à l'art de Souzdal, « altération du style de Byzance et de Korsoune ». Souzdal subit l'influence romane et, réduisant et simplifiant les églises byzantines selon ce qu'exigeaient les conditions du climat du Nord, leur donna une forme russe.

Et vint la période de Novgorod la Grande. La vieille rivale de Kiév, affiliée à la Hanse, et très ouverte aux influences occidentales, devait, malgré ses préoccupations commerciales, constituer un style propre. Tout d'abord, autour de sa cathédrale de Sainte-Sophie, presque aussi vieille que Sainte-Sophie de Kiév, elle ne fit qu'accumuler des trésors et développer un art byzanto-korsounien. A la longue pourtant, avec la constante existence d'imagiers à la maison épiscopale et dans la ville, un style s'élabora. Un annaliste au XIVe siècle rapporte avec fierté que les « Allemands » ont loué des imagiers de Novgorod pour orner une de leurs églises dans la ville. On a de nombreux noms d'imagiers russes novgorodiens dès le XIIIe siècle, comme dans les XIVe et XVe siècles. Après que Novgorod se fut soumise à Moscou (1478) et que les vieilles images prises par Ivan III eurent orné les églises de la troisième capitale russe et fourni des modèles aux Moscovites, on recruta souvent des imagiers novgorodiens pour l'atelier des tsars. C'est ce qui arriva, par exemple, après le grand incendie de Moscou en 1547.

Dans l'école iconographique qu'elle eut la gloire de fonder, Nov-

gorod eut une double originalité : elle porta une sévérité toute particulière dans les types d'icones consacrés et elle créa de nouveaux types.

Il semble que les Novgorodiens, aventureux et turbulents, aient



LE SAUVEUR DANS SA GLOIRE, ÉCOLE DE NOVGOROD, XVII[e] SIÈCLE

(Collection de M[me] la princesse Marie Ténichév.)

donné de leurs traits à leurs divinités. Le Christ des débuts de l'école (celui notamment de la coupole de Sainte-Sophie, dont le type ne varia guère jusqu'au XVI[e] siècle), avec le cou trop long, la tête petite, la figure longue et farouche, les cheveux lourds, mal disposés sur

le front, le nez mince et aquilin, les yeux en « navette », a un aspect très rude, très fruste, très « prompt »; c'est assez un Christ de routiers commerçants. Le coloris de l'école de Novgorod est sombre; les édifices des fonds d'icones sont simples, mal dessinés, et la partie montueuse des paysages a des stratifications plates, blanchâtres, semblables à celles des images grecques, ce que les critiques russes appellent de l' « ossosité ». Les couleurs dominantes, suite des anciens fonds d'or, sont successivement le verdâtre, l'ocre, et le jaune qui va jusqu'à l'orangé; les visages sont brun cannelle. L'art dans l'iconographie russe n'est pas, on le sait, « un but, mais un moyen »; « il cherche à agir comme un sermon vivant; il peint le céleste et le divin plus que le charnel et l'humain », et donc, rien d'étonnant, comme le dit Snéguirév que, dans la peinture, « la lumière le cède à l'ombre ».

Dans les icones nouvelles, dont ils donnèrent le type, les imagiers de Novgorod peignirent des sujets compliqués. Au lieu des anciennes images à une seule figure ou à deux ou trois, la Vierge, quelque saint, la Trinité, la *Déésis* (le Christ entre la Vierge et saint Jean), etc., les Novgorodiens composèrent des images à figures multiples. Telles sont les icones appelées : « *Toute créature se réjouit en toi* », « *Dieu se reposa le septième jour* », ou *Le Jugement dernier*, image que la crainte de la fin du monde, au déclin du xv^e^ siècle, propagea extrêmement. Subtils et disputeurs, les Novgorodiens se plurent aussi à incarner des abstractions, affectionnant des images symboliques, dites « mystérieuses », dans lesquelles ils prétendent renfermer l' « idée » des dogmes ou des prières. Dans cette classe entrent des illustrations de versets de psaumes ou de l'Apocalypse, et des icones appelées *L'Adoration de la divinité à trois hypostases*, *Le Symbole de la foi*, *Sophia*, *Sainte Sagesse de Dieu*, *Le Buisson ardent*, etc. Il y a dans la collection Ténichév des spécimens de toutes ces images, lesquelles d'abord... inquiétèrent fort la foi des Moscovites. Des diacres, au xvi^e^ siècle, soutinrent avec tant d'insistance qu'il n'était pas loisible de représenter l' « inincarné », l' « invisible », que la question dut être posée au Concile des Cent Chapitres. Il la trancha en les condamnant (1554).

Moscou, avec le séjour des grands-ducs et des tsars, devint vite un centre artistique. Dès le commencement du xv^e^ siècle, elle eut son chef d'école dans la peinture d'icones, André Roubel, « qui fut son Panselinos ». On devine aux seules caractéristiques que l'on donne de son œuvre, « dessin sévère, mais serré, couleurs délicates »,

l'adoucissement du style novgorodien qui devait faire la manière de Moscou. Dans cette école, en effet, le dessin se précise, le coloris s'éclaire, s'avive, se diversifie; on passe peu à peu des « hachures » des vêtements et des visages à un fond discret, approchant du modelé des peintures dites « franques », c'est-à-dire occidentales. Ce modelé, sur la fin du XVII^e siècle, le plus grand peintre de l'école, Simon Ouchakov (1626-1686) sera tout près d'y avoir atteint. Les rochers stratifiés de Novgorod, dont nous avons parlé, perdent leurs cassures abruptes, leurs sommets arasés; ils tendent à devenir normaux. Dans telle icone du XVII^e siècle dont il parle, un critique observe que l'auteur a imité l'art français contemporain, et dans la reproduction qu'il donne, en effet, le paysage, avec ses arbres fleuris, fait penser tout simplement à... Poussin.

L'invasion de l'influence « franque » et de la manière « latine » est, à la vérité, un des maux constants contre lesquels on voit, au cours de son histoire, se défendre le plus l'iconographie moscovite. Dans l'atelier que les tsars entretenaient à leur cour, des « izographes étrangers », allemands, italiens, arméniens, vivaient mêlés aux imagiers russes, et ils introduisaient leurs procédés et leurs manières. En vain, l'atelier des Patriarches, qui formait une véritable académie de la peinture d'icones, réagissait-il de façon plus ou moins tacite : les écrivains ecclésiastiques redoublent leurs plaintes contre les maîtres qui traitent comme « de la peinture au naturel » (*jivopis*) la « peinture d'icones » (*ikonopis*), et contre les grands qui les achalandent. Le célèbre évêque Pierre Moguila (mort en 1647) exerce sa verve contre les gens qui placent dans les églises, au lieu de bonnes icones russes, exécutées sur bois et à revêtements métalliques, des toiles peintes à l'italienne. « Ils font avec Dieu un échange excellent, dit-il : à lui les toiles peintes; pour eux, l'argent doré. » Au fond, c'est qu'avec la finesse des expressions que le public commençait à demander, « avec les faces replètes des saints personnages », comme le dit très précisément un critique russe, la personnalité du peintre devenait nécessaire; il ne pouvait plus être question de l'effacement de l'imagier byzantin étroitement soumis aux injonctions de l'Église. Le temps est proche où les boyards, en dépit des défenses, donneront à peindre leurs chapelles domestiques à des Italiens ou à des Allemands.

C'est le même temps où commencent à se répandre dans le peuple les premières œuvres des graveurs russes. Ces gravures sur bois, dont on voit des originaux dans des livres ou des reproductions

sur les murs au Pavillon de Marsan, prenaient dans les chambres et vestibules la place qu'occupaient auparavant les images saintes. En 1674, le patriarche Joachim rappelle qu'il n'est permis de peindre les images que « sur des tablettes et non sur des feuilles » ; « à cause des feuilles de papier », dit-il, « on vénère moins la sainte peinture d'images », et du même coup il interdit « les images qui offrent des figures et des draperies étrangères ». Interdictions et discussions qui se renouvelèrent jusqu'en ces tout derniers temps, alors que des étrangers vinrent répandre sur le marché russe des icones chromolithographiques, imprimées sur du fer-blanc.

Avant de quitter les icones peintes, il nous faut dire un mot de quelques autres écoles ou prétendues écoles, dont on peut rencontrer les noms à côté de celles de Novgorod ou de Moscou. On a longtemps regardé comme fruits d'une école originale certaines icones commençant à apparaître à la fin du XVI^e^ siècle. On les retrouvait dans toute la Russie et même en Sibérie, mais plus particulièrement dans la zone des terrains concédés par les tsars aux Strogonov et qui avait Solvytchégodsk pour centre. Elles portaient l'indication d'avoir été peintes pour des Strogonov. De là à prétendre que cette puissante famille avait eu des imagiers rivaux de ceux des tsars et même imités par eux, il n'y avait qu'un pas, comme à distinguer « trois périodes » — les trois périodes fatidiques et classiques — dans leurs œuvres. Un examen plus attentif a démontré que les icones « strogonoviennes » sont des icones moscovites faites à un goût ancien, « plus conservateur » que le goût courant du XVI^e^ siècle et surtout du XVII^e^. Leur évolution générale va, comme celle des icones moscovites, du byzantinisme et du style novgorodien au style « franc ». Les imagiers que l'on donnait pour les représentants typiques de l'école Strogonov se trouvent avoir été attachés à l'atelier tsarien, tels, par exemple, Procope Tchirine et Nazare Istomine. Les excellentes couleurs, enfin, vives et robustes, qu'on donnait pour être celles de l'école — « parfois de la perle fine broyée comme chez les izographes tsariens », dit un texte, — s'expliquent d'elles-mêmes.

En dehors de la prétendue « école strogonovienne », nulle autre école digne de ce nom. Il n'y a que la manière de tels grands couvents ou des groupes locaux, attachés à reproduire la vie d'un saint ou différenciés par un goût marqué pour telles ou telles couleurs, voire pour telle ou telle forme de dessin. La collection de la princesse Ténichév nous montre notamment, dans ces catégories particulières,

des images de la peinture de Tver et de celle du littoral septentrional de la Russie.

Les manuels — descriptifs, « explicatifs », ou « figurés » — guident pareillement, ou peuvent guider, brodeurs et peintres, émailleurs ou orfèvres, et les fabricants d'ustensiles sacrés. Nous allons pouvoir indiquer, à propos des icones brodées, qu'ils sont loin d'assujettir les artistes russes aussi étroitement qu'on l'a cru parfois. Prenons par exemple, la *Lamentation sur le tombeau du*



LA MISE AU TOMBEAU, BRODERIE SUR SATIN, XVII[e] SIÈCLE

(Collection de M[me] la princesse Marie Ténichév.)

Christ ou la *Mise au tombeau*, deux moments visés successivement par le manuel grec, mais que les imagiers russes confondent assez communément. Le manuel indique :

« Une grande pierre carrée. Dessus, le linceul déployé sur lequel est étendu, nu, le corps du Christ. La S[te] Vierge agenouillée se penche sur lui et lui embrasse la figure. Joseph [d'Arimathie] lui baise les pieds, et [S Jean] le Théologien, la main droite. Derrière Joseph, Nicodème, appuyé sur l'échelle, regarde le Christ. Auprès de la S[te] Vierge, Marie Magdeleine, les bras déployés vers le ciel et tout en pleurs; les autres femmes, qui portent des aromates, s'arrachent les cheveux. Par derrière, la croix

avec son écriteau. Au-devant du Christ, la corbeille de Nicodème avec les clous, les tenailles et le marteau [1]... »

Qu'on se reporte au linceul de Vendredi saint que nous reproduisons, on verra ce que le libre arrangement des détails, influencés par le point de la Russie sur lequel la broderie a été exécutée et par la mode à ce moment-là, ce que l'artiste, selon sa « suffisance » et son choix, ont modifié. La disposition générale de la scène est scrupuleusement conservée, mais la pierre carrée — « la pierre de l'onction » — est devenue un banc allongé. Le Christ, cette fois-ci (dans d'autres suaires brodés il est nu, drapé seulement du *perizonium*), le Christ est enveloppé d'un linceul, entouré de bandelettes. Ses bras sont repliés sur sa poitrine; saint Jean serait fort en peine de lui baiser la main droite; et pourtant, par conformité quand même avec le manuel ou par copie irréfléchie d'un modèle qui le suit mieux, on le voit faire le mouvement qu'il fallait pour cela. La croix se détache sur une montagne, — comme il est indiqué dans le texte de la seconde icone, la *Mise au tombeau*. L'échelle est omise ; mais, par contre, la lance et le roseau la remplacent. Les Saintes Femmes ne tiennent pas de vases de parfums. Enfin, la corbeille, les tenailles et le marteau de Nicodème ont disparu. Voilà des traits qui feront deviner toute la variété matérielle qui peut être introduite dans les icones russes. Cette variété, les amateurs de l'art russe et les investigateurs de ses formules l'aperçoivent du premier coup d'œil; ils la discutent ou la



COIFFURE DE FEMME
GOUVERNEMENTS DE NOVGOROD ET DE KOSTROMA
(Collection de Mme la princesse Marie Ténichév.)

1. Didron, *Manuel archéologique*. Paris, 1845, p. 198.

goûtent comme on peut faire en Occident pour un tableau religieux[1].

Les brodeurs que nous laisserons à leurs thèmes courants : *L'Annonciation*, *L'Enfant Jésus*, *La Crucifixion*, des Chérubins, avaient dans leurs attributions, non moins que les orfèvres, la mise en œuvre des perles fines. On sait combien elles abondèrent en Russie de tout temps : les relations commerciales avec la Perse et l'Inde les avaient multipliées. Les brodeurs pourtourent de perles les traits de leurs dessins, en relèvent les nimbes du Christ et de la Vierge, ou en font, en réseaux gracieux, les « chasubles » des icones des Vierges ou des Saintes. Le même art de sertir et de combiner en savants mélanges les perles baroques, les perles de Chine, les glo-



COIFFURE DE JEUNE FILLE
GOUVERNEMENT DE IAROSLAV
(Collection de Mme la princesse Marie Ténichév.)

1. Au fond, toutes choses regardées, l'artiste russe n'était pas beaucoup plus lié par les manuels qu'un artiste occidental l'était dans les sujets religieux; les manuels ne sont qu'un résumé de textes sacrés ou apocryphes se rapportant à un sujet donné, ou un album des Images qui ont reçu l'approbation la plus unanime Si dans la peinture d'icones les imagiers russes ont moins progressé que leurs confrères européens, on peut penser que la faute en est moins aux règlements de l'Église qu'à deux pernicieuses coutumes. La première est la division du travail telle qu'on la pratiquait dans les ateliers, où une certaine catégorie d'artistes faisait les compositions; d'autres les esquissaient sur le panneau et posaient les fonds; d'autres coloriaient les édifices et les vêtements, tout sauf les têtes et les mains; enfin, une dernière catégorie peignait les visages et les mains. La seconde fâcheuse habitude était l'usage de recouvrir de plaques de métal ou de réseaux de perles, formant comme un second vêtement, les *vêtements peints* des saints personnages. Avec cette perspective, quel besoin pour celui qui avait « composé » l'image de la peindre tout entière, comme il se plaisait à le faire parfois et d'aller pousser sous de belles étoffes un beau modelé que l'on cacherait?

bules de nacre et les perles de verre, passé à quelques femmes adroites et servant le profane, donna naissance aux *kakochniks*. Beaucoup sont de véritables petites mosaïques à l'aiguille, et les artistes et les collectionneurs russes ont bien raison de les recueillir. Ces anciennes coiffures féminines, infiniment variées selon les gouvernements et les districts, emmagasinent dans leurs coquettes formes une série très riche de motifs de broderie populaire.

Après ce que nous avons déjà dit de l'art religieux, les pièces sacrées de la fabrication des orfèvres nous arrêteront moins que leurs œuvres civiles. Même, négligeant leurs « coupes de fraternité »



COFFRETS EN CUIVRE ÉMAILLÉ, TRAVAIL RUSSE, XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES

(Collection de M[me] la princesse Marie Ténichév.)

(d'ailleurs d'usage mixte) et leurs vases à boire et hanaps, alternant sur les tables du Kremlin avec des « ouvraiges d'Allemagne », négligeant aussi tous ces gobelets, tasses et puisoirs, de forme toute russe que les tsars se prirent à distribuer en signe d'estime ou comme récompense, nous irons droit aux œuvres d'émaillerie.

Comme les plus anciens arts russes et les plus enracinés — l'art du bois et de la dentelle, — l'art de l'émail a produit des œuvres jusqu'à ces derniers jours en des villages retirés. Lorsque, à Byzance, vers le commencement du XIII[e] siècle, la belle époque de l'émail champlevé fut close, Kiév, comme beaucoup de villes, s'était mise à en faire et elle le traitait non moins bien que d'autres. Mais quelque prix qu'aient ces émaux de Kiév, surtout les belles boucles d'oreilles faites de deux feuilles d'or concaves, soudées l'une à l'autre autour d'un anneau et portant des pendeloques de perles,

— type absolument russe, assure M. Kondakov, dont on connaît la haute compétence, type retrouvé uniquement en Russie, et qui a donné un des modèles primordiaux des boucles d'oreilles russes — si intéressants que soient ces vieux émaux, c'est une autre branche de l'émaillerie russe qui devait être surtout originale. La Russie,



PETITES COUPES, AMULETTE ET BOÎTE DE TOILETTE
EN ÉMAIL PEINT SUR ARGENT, XVII[e] SIÈCLE

(Collection de M[me] la princesse Marie Ténichév.)

habile à travailler le filigrane, en adopta plus spécialement un, à fil *tordu* ou *cordé* (fil de cuivre le plus souvent), pour lequel la langue italienne a le mot : *lavorare di filo*. Ce fil tors, le *skann*, était si fort du goût des Russes qu'ils sont parvenus à en glisser l'équivalent comme filet de nervure dans leurs dentelles — c'est encore une de leurs particularités. — Dans les interstices de ce filigrane disposé

par soudure sur des métaux, on insinua des matières fusibles et on eut ainsi une forme d'émail « en résille », la *finift*, qui se propagea extraordinairement au XVI^e^ siècle et plus qu'en aucun autre pays. Cet émail a certainement contribué à l'impression de magnificence que certains écrivains ont remportée de l'art russe, proclamant que l'orfèvrerie coloriée est « le seul art véritablement typique des Slavo-Russes », et que cette orfèvrerie doit au cuivre le meilleur d'elle-même. On vit la *finift* s'étaler un peu partout : sur le champ des images de cuivre fondu, sur les bords des revêtements d'icones, les nimbes, les couronnes et les gorgerins. Dans ce domaine religieux, une ville du gouvernement d'Olonets, Kargopol, s'est fait une spécialité qu'elle conserve encore aujourd'hui, croyons-nous. Épandu en couleurs translucides gros bleu, bleu clair, vert, jaune et blanc, (« tel un vernis », l'expression est de Zabiéline), on peut admirer cet émail sur une foule d'objets de la collection Ténichév : coffrets, écritoires, poires à poudre, manches de couteaux et de couverts, boutons, boucles d'oreilles, etc.

La même pâte vitreuse (*tsénina*), posée sur de la terre, constitua la vieille faïence russe qui faisait la gaieté des vieux appartements moscovites, aux murs tout couverts de peinture. Enfin, appliquée en blanc sur des plaques de cuivre ou d'argent, et accompagnée d'ornements en argent soudé, la même pâte donna, sous l'impératrice Élisabeth, une série de petits ustensiles émaillés, très caractéristiques et décoratifs. Concurremment avec ces formes d'émail a existé en Russie l'émail peint « apporté d'Occident par quelque élève des Nouailher », a dit ici même avec vraisemblance M. A. Darcel, très bien renseigné, à l'Exposition de 1867, par un des fondateurs de l'érudition artistique russe, M. Filimonov. L'écrivain français donne la juste allure de l'émail peint en Russie (voyez notre gravure) en notant les ornements dont il décore des petites coupes : « Ce sont des personnages, des scènes et parfois de simples fleurs, des tulipes surtout, si chères aux ornemanistes du temps de Louis XIII[1]. »

Les charpentiers, anciennement réputés, de Novgorod, ne nous semblent pas avoir moins fait école que les imagiers, mais la chose est restée plus obscure. Le bois conserve bien des formes élues de l'art russe. Les ouvriers de village couronnent le faîte des isbas de têtes de chevaux découpées, fort analogues à celles de la Scandinavie. Par occasion, notons (puisque aussi bien il va nous falloir dire les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, t. II, p. 374-375.

animaux que l'art russe reproduit le plus volontiers) que la Russie, tant qu'elle est demeurée hors de contact immédiat avec l'Europe, en est toujours restée à un type de cheval tout convenu : le « cheval rapide » des contes populaires, et qu'elle n'a quasi rien tiré des courtauds à tous crins qu'elle avait sous les yeux. Ses animaux favoris sont en art : le lion, un lion byzantin à large face barbue, la queue passée sous une patte, et encore le dragon, la licorne, le centaure, tous mentionnés dans différentes vies de saints et dans des contes. On a remarqué (tant l'art russe ancien est art de tradition plus que d'inspiration directe) qu'on ne voit guère dans ses monuments les animaux les plus répandus sur le sol : l'ours, les loups, les renards, ni les gracieux animaux à fourrure des forêts du Nord. A peine les tablettiers du littoral d'Arkhangel gravent-ils sur leurs coffrets en os de morse quelques scènes de chasse. Elles sont plutôt empruntées, sans doute, que créées. Des figures fantastiques reviennent, par contre, avec une persistance marquée; ce sont les *sirines* ou l'*alkonos*, « oiseaux du Paradis », à tête de femme ou d'homme couronnée. On les voit jusque sur des monnaies anciennes. Les *sirines* sont seules, perchées comme l'*alkonos* sur une grosse fleur, ou vont par paire, accotées à un palmier stylisé. Leur corps est ordinairement celui de la grive; parfois il se termine par une longue queue de paon.



BATTOIR ET CALANDRES
NORD DE LA RUSSIE, XIX[e] SIÈCLE
(Collection de M[me] la princesse Marie Ténichév.)

Les sculpteurs rustiques déroulent aussi de longs rinceaux sur les planches d'entablement des isbas; ils fleurissent de toute une flore luxuriante, où l'on remarque la vigne et les tournesols, les cadres de fenêtres, les parois de barques, les dossiers de bancs. Au

XVII^e siècle, on démêle dans leurs combinaisons l'influence de la Renaissance, et au XVIII^e siècle celle du style rocaille. L'ornement géométrique est loin, on le pense, d'avoir dit son dernier mot; il s'attache à imiter des carreaux de revêtement et comme des dessins de tapisserie au canevas. Il quadrille, il entaille, il couvre de rosaces, à rendre jaloux de vieux huchiers, une masse de menus objets de ménage. Citons des battoirs à linge, des calandres, des boîtes à sel (il en est beaucoup en forme d'oiseaux), des planchettes-quenouilles, des coffres de traîneaux, etc.

La dentelle, souple et de dessin hardi, entoure de ses méandres oiseaux, fleurons, branchages, crinières de bêtes, et aussi personnages, attelages, édifices... C'est un capricieux enroulement où ont excellé les femmes des gouvernements de Vologda, de Novgorod, de Kostroma, d'Olonets, les femmes de tous les gouvernements du Nord, opposés de style avec ceux de la Petite-Russie.

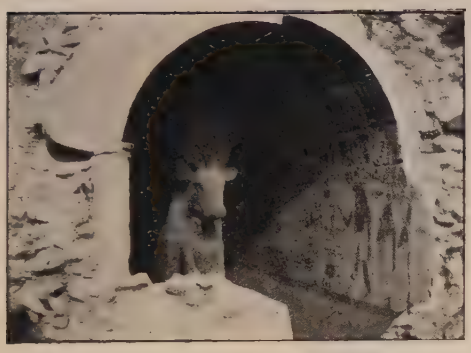
En définitive, à le regarder (fort sommairement) dans les collections de M^me^ la princesse Ténichév, l'art russe apparaît comme un art de premier jet, d'instinct, plus qu'un art d'étude, d'élaboration, de raffinement. Il offre, dans les quatre ou cinq parties auxquelles il a donné un développement considérable ou qui lui sont propres, de très remarquables qualités d'entente décorative, de caractère et de coloris. Il a sa physionomie à lui et on la reconnaît immédiatement pour peu qu'on ait pris la peine de l'examiner une fois; il porte évidemment l'âme de son peuple, laquelle, heureusement, n'est pas encore définie de tous points, comme peut l'être celle de telles ou telles autres nations, anciennes ou trop mûres. Il y a, pour les érudits et pour les artistes, beaucoup à trouver dans l'art russe comme beaucoup à espérer de lui. Si, comme il le semble, toute une génération actuelle d'artistes qui se sont mis à étudier ses vieilles formes avec ferveur et vénération parvient à séparer ses éléments propres et à les porter — ou contribue à les faire porter — à leur maximum de développement logique, de pureté esthétique et de beauté, elle aura bien mérité non seulement de son pays, mais de la reconnaissance du monde entier.

DENIS ROCHE

Le Gérant : P. GIRARDOT

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

LA VACHE DE DEIR-EL-BAHARI



DÉCOUVERTE DE LA VACHE HATHOR

Je ne crois pas que dans les fouilles archéologiques faites en Égypte, en Grèce ou en Italie, il soit jamais arrivé de trouver un sanctuaire renfermant la statue de son dieu ou de sa déesse telle que les anciens l'avaient érigée. C'est le bonheur inespéré que j'ai eu le 7 février 1906, dans les fouilles de Deir-el-bahari, quand, pénétrant par une petite ouverture pratiquée dans les décombres, sous un plafond en voûte, je suis entré dans une petite chapelle occupée presque en entier par la vache Hathor.

Le sanctuaire de la déesse, œuvre de la XVIII^e^ dynastie, fait partie d'un temple beaucoup plus ancien, construit sous la XI^e^ par le roi Mentouhotep II. Ce temple est le premier en date de ceux qu'on a appelés *Memnonia*, un édifice affecté spécialement au culte du roi, réuni aux divinités locales. Le culte était institué et célébré du vivant du souverain, mais il devait être continué après sa mort, suivant les mêmes rites. Sa tombe n'était pas dans le temple même, elle n'était pas nécessairement dans le voisinage immédiat, elle pouvait être assez éloignée.

Au roi étaient associées les divinités locales : Amon, le grand dieu de la région de Thèbes, et Hathor qui habitait la montagne de l'Occident. La XVIII^e^ dynastie a produit de fervents adorateurs de la

déesse. La reine Hatshepsou qui a fait construire le grand temple de Deir-el-bahari lui avait dédié un sanctuaire composé d'un vestibule et de trois salles s'enfonçant dans la montagne. La dernière était à l'origine une grotte où la tradition disait que la reine avait été allaitée par la déesse. Les bas-reliefs qui ornent les murs nous montrent la vache dont les cornes entourent le disque lunaire surmonté de deux plumes. Entre ses jambes, la reine est représentée en jeune garçon accroupi, tétant avidement sa nourrice. Celle-ci dit à l'enfant : « Je te donne abondamment la vie et le bonheur comme je l'ai fait à mon fils Horus. J'allaite ta Majesté de mes mamelles, car je suis ta mère qui a formé tes membres et qui a créé tes beautés. »

Ainsi Hathor est non seulement la nourrice, elle est la mère de l'enfant royal et elle étendra sa protection sur lui toute sa vie. A la mort de la reine, elle sortira de sa demeure rocheuse, elle ira au-devant d'elle, jusqu'au bord du fleuve, et la recevra dans la montagne où la défunte doit avoir sa « maison d'éternité ». Aussi la reine est représentée sous le mufle de la vache, en homme fait, debout, portant les insignes de la royauté. Elle est même attachée à sa mère, car le gros collier à bourrelet, que porte la vache, lui passe devant le cou et devant le visage. Tout cela, nous le voyons dans les sculptures, car le sanctuaire construit par la reine était vide lorsque Mariette le découvrit.

Les papyrus funéraires nous présentent une scène analogue. La vignette du chapitre 186 du *Livre des Morts* nous montre la vache sortant de la montagne rouge du désert, et entrant dans une forêt de tiges de papyrus qui a crû au bord du fleuve. Le défunt et sa femme s'avancent vers elle, et lui adressent des prières ou lui apportent des offrandes.

Le successeur et neveu de Hatshepsou, Thoutmosis III, voulut aussi élever un monument à Hathor. Pour cela il choisit dans le vieux temple de la XI[e] dynastie l'emplacement le plus voisin du sanctuaire bâti par sa tante. Il fit creuser dans le rocher une chambre de trois mètres de longueur, et d'une hauteur un peu moindre. Comme le rocher est d'une nature marneuse, très friable, il fit faire à la chambre un revêtement en dalles de grès. Le plafond en arc n'est pas une voûte régulière. Il est formé de deux rangées de dalles arc-boutées et taillées en cintre de manière à simuler une voûte. A l'entrée de la chambre était une porte rectangulaire entièrement détruite, sauf quelques fragments de linteau, au nom de Thoutmosis III.

Devant la porte était un vestibule, qui, à en juger par les traces qu'on voit sur le pavé, devait être divisé en trois parties ; mais tout cela a été démoli dans l'antiquité, lorsque le temple servait de carrière, quoique la vache y fût encore. Après qu'on eut dépouillé les parois du vestibule du revêtement qui leur donnait quelque



LA VACHE HATHOR DANS SA CHAPELLE

solidité, un éboulement de la montagne a enlevé ce qui restait de la porte, et a fermé si complètement la chambre, que la déesse est arrivée intacte jusqu'à nous. On ne s'est pas donné la peine de la déterrer, on l'a oubliée. Il est vrai qu'on lui avait déjà ôté son collier et l'or qu'elle avait sur la tête.

Les trois parois verticales qui entourent la statue sont ornées de

bas-reliefs peints dont les couleurs sont d'une conservation merveilleuse. Au fond on voit Amon assis, auquel Thoutmosis offre des libations et des parfums. Les deux murs latéraux sont presque pareils ; la vache est accompagnée des deux figures du roi, l'enfant qui tette, et l'homme fait; elle est à moitié sortie de son sanctuaire ; Thoutmosis, suivi d'un côté par la reine Meritza, de l'autre par deux de ses filles, lui présente sur un autel des victuailles de toute espèce. Plus loin le roi est en adoration devant la déesse. Cette fois, elle est en forme de femme ayant sur la tête deux cornes entourant le disque lunaire. Le plafond, comme toujours, simule le ciel ; il est bleu, semé d'étoiles. Telle est la chapelle où Hathor est restée cachée pendant 3500 ans.

La déesse-vache est de grandeur naturelle ; aussi remplissait-elle presque complètement l'espace qui lui était destiné. La bête et la base sur laquelle elle est dressée sont taillées dans un bloc de grès de l'épaisseur de l'animal vivant. On voit que le sculpteur aurait voulu détacher les jambes. Ce qui l'a empêché de le faire, c'est la mauvaise qualité de la pierre. Les membres, longs et grêles comme ceux de la race égyptienne, n'auraient pas supporté le poids du corps. L'artiste a aminci la dalle autant qu'il le pouvait sous le ventre de l'animal. Ce n'est qu'un simple support, qu'il a peint en bleu clair pour donner l'illusion du vide, de l'air. Il n'a pas eu recours à un procédé très fréquent dans les monuments égyptiens : il n'a pas sculpté les quatre jambes de chaque côté de la dalle d'appui. Il n'y en a que deux de chaque côté, et l'enfant qui tette ne se voit qu'à la droite de la statue.

En général, le sculpteur s'est conformé à la vérité plus que ne le font souvent les artistes égyptiens. Il a sacrifié le moins possible à ce qu'on appelle la convention, que je considère plutôt comme la loi fondamentale qui régit l'art égyptien. Le sculpteur ou le peintre cherchait avant tout à être compris. Avait-il à faire l'image d'un roi ou d'un dieu, il ne pouvait pas s'écarter d'un type arrêté jusque dans les détails. Surtout il fallait mettre en relief les attributs, les caractères spéciaux du sujet, peut-être certains traits qui correspondaient à des moments différents de sa vie ou de son histoire. L'essentiel était que cette figure fût aisément reconnue, qu'elle réunît tous ces traits et tous ces attributs qui constituaient sa nature, et sans lesquels on ne concevait pas qu'elle pût exister. La beauté artistique qui n'était pas dédaignée n'était cependant que l'accessoire. Aussi, pour rendre son idée, il arrivait souvent à

l'artiste d'aller contre la vérité, par exemple de faire aux lois de l'anatomie ou de la perspective des entorses que jamais un Grec ne se serait permises. Peu lui importait, pourvu qu'on pût comprendre ce qu'il avait voulu dire, et que personne ne s'y trompât.

Figurons-nous un sculpteur qui a à faire la statue de la déesse Hathor sous la forme d'une vache. Il devra donner à la bête les insignes qui sont ceux de la déesse : le disque lunaire entre les cornes,



AMÉNÔTHÈS II ET LA VACHE HATHOR

surmonté de deux plumes. On lui mettra aussi un gros collier en métal. Mais cette Hathor n'est pas la première venue. Elle n'appartient pas à tout le monde ; elle est la mère et la nourrice d'un roi ; aussi l'enfant devra-t-il être sculpté entre les jambes, suçant le lait maternel. Cet allaitement a peut-être eu lieu dans les marais du Nil, comme Isis l'avait fait pour Horus. Toute sa vie le roi sera gardé et protégé par la déesse, qui, après la mort de son fils, ira à sa rencontre jusqu'au bord du fleuve et le recevra dans son sanctuaire. Le groupe de la vache comprendra donc le roi, homme fait, de couleur noire comme les défunts. Il est debout sous le cou de la vache, les bras étendus le long de son pagne, qu'il tient des deux mains,

le collier de la déesse lui recouvrant le visage. L'enfant et l'homme fait, peint en noir, sont les deux termes de l'existence du roi; ces deux figures ne pouvaient faire défaut à la statue. En outre, il faut rappeler que Hathor n'habitait pas toujours la montagne; elle allait se promener près de la rivière ou même dans les marais; aussi a-t-on sculpté de chaque côté un épais faisceau de papyrus, du milieu desquels elle paraît sortir. Ces plantes ont leurs racines dans l'eau, indiquée par des zigzags près du sabot; elles montent le long des épaules; les boutons et les fleurs s'étalent sur la nuque de l'animal, jusqu'au cartouche sculpté en haut-relief, qui nous donne le nom du roi pour qui la statue a été faite.

Sans doute ces plantes aquatiques ainsi disposées sont une conception bizarre, mais on ne peut pas dire qu'elles soient d'un effet choquant; d'ailleurs le sculpteur a su habilement en tirer parti pour renforcer l'appui de la tête, laquelle, chargée d'un disque et de deux plumes, aurait été d'un poids dangereux.

On voit quelles conditions multiples étaient imposées à l'artiste, conditions qui n'avaient rien à faire avec les lois de l'esthétique, bien au contraire, et auxquelles il était forcé de se plier, car c'était là l'essentiel et la raison d'être du groupe tout entier. Supprimez par la pensée ces figures et ce bagage dont la déesse est chargée, quoique l'artiste l'ait réduit autant qu'il lui était possible, et vous ne verrez plus qu'une vache d'une beauté et d'une vérité extraordinaires. On voudrait connaître le nom de l'« animalier » qui nous a laissé ce chef-d'œuvre.

La vache est celle qu'aujourd'hui encore on voit broutant les maigres herbages de la Moyenne Égypte. La race n'a pas changé depuis plus de 3000 ans; elle est restée absolument la même. Les ouvriers employés aux fouilles ne cessaient de répéter à quel point cette vache ressemblait aux leurs. C'est ce même corps mince porté par de longues jambes, la poitrine étroite, le dos assez droit, les hanches saillantes, la tête plutôt légère. Elle est peinte en rouge brun, avec des taches noires en forme de trèfle à quatre feuilles. Ces mêmes taches sont indiquées sur plusieurs papyrus, tandis que sur d'autres le pelage de la bête est semé d'étoiles. Cependant ces taches ne sont pas une convention: on les retrouve toutes pareilles, pas très fréquemment il est vrai, sur des bœufs venant de l'Égypte même ou du Soudan. Il faut y voir les signes qui donnaient à l'animal son caractère divin, comme les marques du bœuf Apis.

La tête, seule, n'a jamais eu de couleur. Elle était recouverte



le collier de la déesse lui recouvrant le visage. L'enfant et l'homme nu, peint en noir, sont les deux termes de l'existence du roi; ces deux figures ne pouvaient faire défaut à la statue. En outre, il faut rappeler que Hathor n'habitait pas toujours la montagne; elle allait se promener près de la rivière ou même dans les marais: aussi a-t-on sculpté de chaque côté un épais faisceau de papyrus, du milieu desquels elle paraît sortir. Ces plantes ont leurs racines dans l'eau, indiquée par des zigzags près du sabot; elles montent le long des épaules; les boutons et les fleurs s'étalent sur la nuque de l'animal, jusqu'au cartouche sculpté en haut relief, qui nous donne le nom du roi pour qui la statue a été faite.

Sans doute ces plantes aquatiques ainsi disposées sont une conception bizarre, mais on ne peut pas dire qu'elles soient d'un effet choquant; d'ailleurs le sculpteur a su habilement en tirer parti pour renforcer l'appui de la tête, laquelle, chargée d'un disque et de deux plumes, aurait été d'un poids dangereux.

On voit quelles conditions multiples étaient imposées à l'artiste, conditions qui n'avaient rien à faire avec les lois de l'esthétique, bien au contraire, et auxquelles il était forcé de se plier, car c'était là l'essentiel et la raison d'être du groupe tout entier. Supprimez par la pensée ces figures et ce bagage dont la déesse est chargée, quoique l'artiste l'ait réduit autant qu'il lui était possible, et vous ne verrez plus qu'une vache d'une beauté et d'une vérité extraordinaires. On voudrait connaître le nom de l'« animalier » qui nous a laissé ce chef-d'œuvre.

La vache est celle qu'aujourd'hui encore on voit broutant les maigres herbages de la Moyenne Égypte. La race n'a pas changé depuis plus de 3000 ans; elle est restée absolument la même. Les ouvriers employés aux fouilles ne cessaient de répéter à quel point cette vache ressemblait aux leurs. C'est ce même corps mince porté par de longues jambes, la poitrine étroite, le dos assez droit, les hanches saillantes, la tête plutôt légère. Elle est peinte en rouge brun, avec des taches noires en forme de trèfle à quatre feuilles. Ces mêmes taches sont indiquées sur plusieurs papyrus, tandis que sur d'autres le pelage de la bête est semé d'étoiles. Cependant ces taches ne sont pas une convention: on les retrouve toutes pareilles, pas très fréquemment il est vrai, sur des bœufs venant de [illegible] du Soudan. Il faut y voir les signes qui donnaient l'animal son caractère divin, comme les marques du bœuf Apis.

La tête, seule, n'a jamais eu de couleur. Elle était recouverte



AMÉNOTHES II ET LA VACHE HATHOR

(Musée du Caire)

Imp. Ch. Wittmann

Gazette des Beaux-Arts

d'une très mince feuille d'or dont j'ai trouvé de faibles traces dans les naseaux et sur les cornes. Cet or avait déjà disparu dans l'antiquité avant l'éboulement qui ferma la chapelle ; on a pris en même temps le collier en métal qui passait devant la figure du roi. Ce collier devait être précieux, et c'est sans doute en l'arrachant qu'on a endommagé le visage. C'est la seule dégradation qu'on remarque à cette statue, laquelle du reste est intacte.

On ne peut s'empêcher d'admirer la perfection du modelé dans tout le corps de l'animal. Rien de conventionnel dans la facture ; les lignes du dos et des épaules ont le moelleux et la souplesse qu'on verrait sur la bête vivante ; mais c'est surtout la tête qui est remarquable par l'habileté avec laquelle l'artiste a su reproduire tout ce qui contribue à lui donner de l'expression, jusqu'aux petits détails tels que les légers plis de la peau. Les naseaux gonflés par l'haleine, la bouche qui paraît humide, l'œil grand et bien ouvert qui regarde curieusement ce qui se passe, tout cela donne d'une manière surprenante l'impression de la vie. Pendant les quelques jours qui ont suivi la découverte, et où tout était encore en place, lorsque, arrivé sur la plate-forme du temple, on se trouvait tout d'un coup en face de la déesse, l'effet était vraiment saisissant ; il semblait qu'elle allât sortir pour venir au-devant du visiteur.

La sculpture grecque a produit une *Vache* fameuse, celle de l'Argien Myron, à laquelle les poètes de l'Anthologie prodiguent à l'envi leurs éloges. Celle de Deir-el-bahari mérite certainement les mêmes louanges. On peut dire d'elle aussi qu'elle est vivante (ἔμπνοος), qu'elle respire et qu'il semble qu'elle va mugir.

A la vue d'une œuvre comme la *Vache* de Deir-el-bahari, qui révèle si clairement la main d'un maître, on se demande pourquoi la statuaire égyptienne en est restée là, pourquoi elle n'a pas su prendre son vol, pourquoi elle n'a jamais produit un Phidias ou un Praxitèle. Il me semble que cet arrêt s'explique tout naturellement par le fait que l'Égyptien n'a jamais recherché le beau pour lui-même. Le beau le préoccupait plus ou moins, mais il ne lui a jamais donné que la seconde place, celle du superflu, de l'accessoire. On peut dire que l'Égypte n'a jamais connu d'artiste véritable ; elle n'a eu que des ouvriers d'une habileté et d'une dextérité de main souvent surprenantes, mais qui n'avaient pas devant les yeux un idéal de beauté vers lequel tendaient tous leurs efforts. Et comment auraient-ils pu l'avoir ? Les arts plastiques et la peinture étaient toujours dirigés vers un but religieux ou funéraire. Le sculpteur

égyptien qui avait à faire une statue d'Amon ou de Thoth n'avait aucune liberté dans le choix du type à reproduire ; il ne pouvait pas comme Phidias s'inspirer des vers d'un poète. Les dieux d'Égypte avaient une apparence rigoureusement tracée et à laquelle on ne pouvait apporter aucune variété. Cette apparence jurait souvent violemment avec ce que nous entendons par l'esthétique. Comment faire un ensemble vraiment beau et doué de ce que les Grecs appelaient l' « eurythmie », d'un corps d'homme surmonté d'un bec d'ibis ou de faucon, d'un corps de lion à tête humaine? Ces lois inflexibles, l'Égyptien est incapable de s'en affranchir, parce que pour lui l'art est l'esclave de la religion et n'existe que pour la servir. Encore une fois, ôtez à la *Vache* de Deir-el-bahari le disque et les plumes qu'elle porte sur la tête, les plantes appuyées contre les épaules, les deux figures, surtout celle qui est sous le mufle, et vous aurez un animal d'une beauté admirable, qui, comme la *Vache* de Myron, aurait pu être l'un des plus beaux titres de gloire de son auteur, et lui valoir les louanges de la postérité ; mais ce ne sera plus Hathor. Ce sera une vache anonyme, quelconque, propre seulement à servir d'ornement, par conséquent inutile et qu'aucun Égyptien ne songerait à faire exécuter. L'art cultivé pour lui-même et n'obéissant qu'à ses propres lois est une conception étrangère à l'esprit des anciens Égyptiens.

La *Vache* de Deir-el-bahari porte le nom d'Aménôthès II, le fils de Thoutmosis III qui fit construire la chapelle. C'est bien à Aménôthès qu'elle appartient. Son cartouche en haut-relief a été taillé en même temps que les fleurs de papyrus qui l'entourent. Le fils n'a pas usurpé l'œuvre du père. Il faut croire que Thoutmosis est mort très vite après l'achèvement de la chapelle, avant que la statue y fût installée, ou plutôt qu'Aménôthès, voulant se rendre la déesse propice et bien montrer qu'elle était sa mère, a remplacé la statue qu'avait dédiée son père par une autre portant son nom.

Les dangers qu'aurait courus la déesse dans la solitude de Deir-el-bahari ne permettaient pas de laisser en place cette trouvaille unique. Les blocs du revêtement ont été démontés pièce à pièce, et la chapelle a été reconstruite telle quelle au musée du Caire. A l'entrée de son sanctuaire, un peu en avant pour qu'on puisse mieux la voir, se tient la *Vache*, dont je n'hésite pas à dire avec M. Maspero que « ni la Grèce, ni Rome, ne nous ont rien laissé qu'on lui compare ».

ÉDOUARD NAVILLE



PRUD'HON DANS LA HAUTE-SAÔNE

1794-1796

Dans les derniers mois de l'année 1794, la disette forçait Prud'hon à quitter Paris. Avec sa famille, il s'installait à Rigny, petit village situé sur la route de Vesoul, à trois kilomètres de Gray. Un accident de voiture qui lui serait arrivé à proximité du château que possédait à cet endroit la famille de Vellefrey-Anthony, accident dans lequel il aurait été blessé, aurait été la cause[1] — ou l'une des causes — de cette halte.

Cette version ajoute encore au mystère qui entoure les raisons du voyage du peintre en Comté. Ni Voïart[2], ni Charles Blanc[3], ni M. H. Bouchot[4], qui écrivirent sur ce sujet, ne sont précis. Delacroix

1. «...Je puis cependant vous donner les quelques détails suivants, que mon mari tenait de sa tante, Mme d'Arestel, née de Velfrey, dont le portrait vous intéresse :

« Prud'hon passait en Franche-Comté, et fut arrêté par un accident de voiture à proximité du château habité par la famille de Velfrey-Anthony. Il fut recueilli et soigné dans cette famille, auprès de laquelle il fit un long séjour... » (Lettre de Mme S. Grangier, du 23 août 1905, en ma possession.)

2. Voïart, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P.-P. Prud'hon*. Paris, Didot, 1824, p. 13.

3. Ch. Blanc, *Histoire des peintres; École française*, tome III, art. « Prud'hon ».

4. H. Bouchot, *La Franche-Comté*.

seul est affirmatif : Prud'hon, dit-il, entreprit ce voyage « dans le dessein de faire quelques portraits au pastel[1]... ». Le bon Devosges, Graylois d'origine, avait-il cherché et trouvé dans sa ville natale quelques travaux pour son élève préféré?...

Quoi qu'il en soit, la présence de Prud'hon à Rigny est indéniable. Mais l'artiste séjourna-t-il à Gray? Cela, personne ne l'a affirmé. Pourtant, une inscription manuscrite, tracée sur un portrait du peintre, une mauvaise lithographie de Sirouy, conservée dans une salle du musée de la petite ville comtoise, indique : « *a séjourné à Gray, où il habita l'abbaye des Carmes, et au château de Rigny* ».

Cette abbaye des Carmes, vendue à la Révolution, appartenait alors à la famille Febvre. Nous publions les portraits de M. et Mme Febvre; Prud'hon les aurait exécutés en reconnaissance de l'hospitalité reçue, et, par une délicatesse d'autant plus honorable que chacun connaît sa gêne à cette époque de sa vie, aurait toujours refusé la moindre rémunération pour ces tableaux. Du moins, une tradition conservée dans la famille Febvre le prétend[2]; et cette tradition, venant à l'appui de la note citée plus haut, permet presque de conclure que Prud'hon a habité successivement le petit village et la petite ville.

Donc, Prud'hon vint dans la Haute-Saône, lors de la disette, à la fin de 1794. Il y resta jusqu'à la fin de l'année 1796. La date extrême que nous connaissons nous est fournie par un pastel, catalogué par E. de Goncourt, le *Portrait de Mme Rey*, femme du receveur du Domaine à Gray, qui porte au dos, de la main du mari : « Jeanne-Marie-Angélique Palate, épouse de Claude Rey, peinte par Prudon, le 12 vendémiaire an V[3] ». Il est très vraisemblable que ce portrait a été exécuté à Gray; en octobre 1796, Prud'hon habitait donc encore la terre comtoise.

*
* *

Les œuvres de Prud'hon datant de ces deux années nous sont parvenues nombreuses. Sans parler des illustrations pour *Daphnis et Chloé* et *Gentil-Bernard*, que son ami Roger gravait auprès de lui,

1. Delacroix, *Prud'hon* (*Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1846, p. 435 et 436).

2. Elle m'a été transmise obligeamment par M. Edmond Pigalle, descendant de M. et Mme Febvre, comme aussi la plupart des renseignements qui m'ont guidé dans cette étude. Je suis heureux d'adresser ici à M. Pigalle l'expression de ma respectueuse gratitude.

3. E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon*. Paris, Rapilly, 1874, p. 65.

nos musées possèdent quelques portraits qui nous montrent que Prud'hon, peintre, était alors dans la pleine force de son talent. Le Louvre garde le portrait de M^lle^ Marie-Marguerite Lagnier, qui lui



PORTRAIT DE M. ANTHONY, PAR PRUD'HON

(Musée de Dijon.)

fut légué, en 1864, par la famille Versigny; le musée de Lyon, en 1892, a acquis le portrait de M^me^ Anthony et de ses deux enfants; le musée de Dijon montre le portrait de M. Georges Anthony, et va bientôt s'enrichir du portrait de M^lle^ Pierre de Vellefrey, plus tard

Mme d'Arestel, qui lui fut légué par Mme Grangier, et qui, comme les deux précédents, figura à l'Exposition des œuvres de Prud'hon organisée par MM. Marcille à l'École des Beaux-Arts en 1874.

Les portraits de la famille Anthony sont des œuvres fort belles, d'une présentation agréable, vraiment des tableaux de musée, attirant l'œil et forçant l'attention; l'un, celui de Mme Anthony et de ses deux enfants, par ses duretés « à la Goya », déjà signalées par Goncourt; l'autre, par sa douceur un peu hautaine. Au premier[1] on pourrait reprocher une légère afféterie, non seulement dans le sourire de la mère, coquettement vêtue d'une robe blanche et d'un chapeau à rubans roses, fière de soutenir sa fillette dressée sur une table, mais encore dans le geste puéril du bambin debout derrière elle. Chose bizarre, souvent Prud'hon paraît gêné dans l'interprétation de l'enfance. Il semble qu'il ne puisse se dégager du souvenir de Berrettini. De ce peintre, qu'il n'aimait pas[2], il subira toujours l'influence; pour avoir copié les bambins du plafond Barberini, ses génies ailés, ses enfants nus, sans rien perdre de leur beauté, resteront les descendants des Amours du maître de Cortone; l'italianisme le poursuivra toujours, le gênera parfois, lui imposera un maniérisme qui transparaît ici.

Nulle trace d'ailleurs, dans le portrait de M. Georges Anthony, une œuvre délicate et belle, d'une mélancolie un peu grave, où toute l'attention se concentre sur le visage, d'une douceur quasi féminine. Aucun détail n'est négligé; Prud'hon réaliste et observateur se montre dans le nœud hâtif de la cravate, dans les lourdes ondulations de la redingote de drap bleu qu'ornent des boutons de métal, dans les plis du gilet rouge. De sa main droite pendante, M. Anthony tient négligemment la bride d'un cheval qui piaffe auprès de lui. Si ce portrait et le précédent furent provoqués par une hospitalité généreuse, cette action bonne assure la pérennité aux traits de leurs auteurs; ces deux toiles présentent un double intérêt: raretés dans l'œuvre de Prud'hon, elle nous le montrent, l'une, peintre de famille, l'autre, peintre animalier.

Du reste, elles sont les seules connues de cette époque dans lesquelles l'artiste a tenté une composition, un groupe. Je ne parle pas d'un tableau conservé dans l'humble église du village de Rigny et que la légende locale veut attribuer à Prud'hon. C'est une grande

1. Vente Daupias, 1892.

2. « *Pietre de Cortone qui est un assés mauvais peintre des temps passés...* » Lettre citée par E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, 1874, t. II, p. 424.



[illegible] qu'il lui légua par [illegible] et qui, comme les précédents, figura à l'Exposition des œuvres de Prud'hon organisée par MM. Marcille à l'École des Beaux-Arts en 1874.

Les portraits de la famille Anthony sont des œuvres fort belles, d'une présentation agréable, contenant des tableaux de mœurs attirant l'œil et forçant l'attention; l'un, celui de Mme Anthony et de ses deux enfants, par ses dessous à la Goya, déjà signalés par Goncourt[1]; l'autre, par sa douceur et sa bonhomie, au premier aperçu, il semble bien une légère antithèse non seulement dans le sujet, mais dans la facture. Ce dernier, d'une couleur claire et d'un chaud accord rose, sert de soubassement à l'élégante ossature sur une table, mais encore dans le geste puéril du bambin debout derrière elle. Chose bizarre, souvent Prud'hon paraît gêné dans l'interprétation de l'enfance. Il semble qu'il ne puisse se dégager du souvenir de Berrettini. De ce peintre, qu'il n'aimait pas[2], il subira toujours l'influence; pour avoir copié les [illegible] du plafond Barberini, ses génies ailés, ses enfants nus [illegible] de leur beauté, resteront les descendants des [illegible] de cette [illegible] l'habitude [illegible] toujours [illegible] [illegible] [illegible]



P.P Prud'hon pinx

J.C.Romain sc

PORTRAIT DE Mlle PIERRE DE VELLEFREY

(Legué au Musée de Dijon par Mme Granmel)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Porcabeuf, Paris

toile, rongée par l'humidité et qui montre Jésus agenouillé au Jardin des Oliviers, les mains jointes et tournant vers le Ciel sa face douloureuse ; devant le Christ, un ange soutient la Croix et présente un calice ; dans les airs, sept autres anges attristés apportent les instruments de la Passion. En tout, l'œuvre est médiocre et sans accent. Pour justifier la paternité de l'artiste bourguignon, on assure que la toile s'abîma bien vite et fut réparée par des peintres qui n'étaient pas très habiles.

A côté de ceux cités plus haut, il y a tout un autre groupe de tableaux dans lesquels Prud'hon n'a eu d'autre souci que d'interpréter la vie sans autre arrangement que celui-là même que le modèle lui offrait, et où il se montre portraitiste singulièrement perspicace. Sa facture, libre et calme, est plus hardie et plus spontanée que celle des portraits antérieurs conservés au musée de Dijon; elle n'a pas encore adopté le parti pris outrancier d'ombres lumineuses, parfois gênant, des œuvres dernières.

Du portrait de M^lle^ Marie-Marguerite Lagnier, au Louvre, cette exquise adolescente vêtue d'une robe verte et que chacun connaît, on ne peut guère parler qu'en termes louangeurs et pourtant... il y a quelque chose d'un peu agaçant dans l'attitude « grande personne » de cette fillette; quelque chose qui fait songer aux gestes commandés par un photographe.

Le portrait de M^lle^ Pierre de Vellefrey échappe à ce reproche. Vue en buste, sérieuse sans aucune afféterie, c'est vraiment une charmante enfant que cette nièce de M. Anthony. Agée de huit ans, elle devait habiter alors chez son oncle[1], à Rigny. Son portrait est resté dans sa famille. Hier encore, il appartenoit à M^me^ Grangier, à Vougeot; demain, le musée de Dijon s'enorgueillira de cette peinture aimable.

Aimable..., un portrait d'enfant ne saurait captiver ni émouvoir; aussi bien, le peintre n'a-t-il pas avec lui les mêmes ressources qu'avec un modèle dont les ans accusèrent les passions, les charmes, l'énergie. C'est un portrait de jeune femme : M^me^ Ursule Revon, qui reste une des plus délicieuses créations de Prud'hon en 1795. Le rayonnement d'orgueil grave, l'exquise fierté qui éclaire le visage délicat est dû peut-être à la maternité proche : M^me^ Ursule Revon, fille du pharmacien Gauchier, devait, quelques mois plus tard, donner le jour à un fils.

1. *Mémoire de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon,* séance du 29 janvier 1902; communication de M. H. Chabeuf.

Harmonie en bleu et blanc, pourrait-on dire. En effet, les reflets argentins de la dentelle fine qui borde le fichu de tulle, comme ceux de la ceinture, brillent sur la soie bleue de la robe lâche; c'est un ruban bleu qui pare le haut du front orné de frisures savantes et se noue à droite en un flot gracieux, parmi les mèches blondes qui retombent sur les épaules jeunes. Le reflet bleu du regard complète cette délicieuse coloration, et la maîtrise du peintre révèle le goût inné de la femme.

En même temps, Prud'hon peignait le mari, M. Étienne Revon. D'une figure osseuse et longue, dont la rudesse est tempérée par la bouche à la fois sensuelle et bonne, M. Revon, avec son menton volontaire et son front découvert, s'apparente bien à la race comtoise, têtue et obstinée. Entièrement rasé, il porte les cheveux à la bretonne, selon la mode du temps. Il est vêtu d'un habit brun foncé et les larges revers encadrent une haute cravate et un rabat blanc soutenus par un gilet de même couleur, traversé d'une rayure bleue. Comme dans beaucoup de toiles de Prud'hon, le temps a commencé à assombrir les teintes, mais la tête conserve toute son énergie et toute sa clarté.

Chacun de ces deux portraits (de 50 × 65 cm.) garde, à droite, l'inscription suivante que je transcris littéralement :

PEINT PAR PRUDON[1],
EN 1795 PENDANT SON
SÉJOUR A RIGNY
(HAUTE-SAONE)

Les portraits précédents sont peints à l'huile, sur toile, mais Prud'hon paraît avoir fait, à cette époque, d'assez nombreux pastels, si on en juge par ceux dont on retrouve la trace. Or, les portraits faits par ce procédé se comptent aisément dans l'œuvre de l'artiste. De ceux cités au catalogue de Goncourt, aucun n'est antérieur à son séjour à Rigny et les trois principaux se rapportent à cette période : ce sont ceux de M. Rey, receveur du domaine à Gray et de M^me^ Rey, datés respectivement de 1794 et 1796, conservés

1. Cette inscription prouve que Prud'hon employa l'ancienne orthographe de son nom, plus longtemps qu'on ne l'admet en général.

Les portraits de M. et M^me^ Revon appartiennent au colonel Baille, de Gray, qui a épousé la petite-fille des modèles de Prud'hon, et qui, obligeamment, me les communiqua. Je lui adresse ici mes vifs remerciements.

dans leur famille en 1874[1]; et celui de M. Perché, juge au Tribunal de Gray, alors dans la collection Lallemand, véritable chef-d'œuvre qui appartient aujourd'hui à M. Groult. Charles Blanc[2] cite un portrait possédé par M. Carrier, peintre en miniatures, mais ne donne aucun détail qui permette de le reconnaître[3]. On peut ajouter



PORTRAIT DE Mme URSULE REVON, PAR PRUD'HON

(Appartient au colonel Baille, Gray.)

à ceux-ci quatre autres : M. et Mme Febvre, M. et Mme Barbizet, les deux premiers à M. Ed. Pigalle, le troisième à Mme Desmazières, à

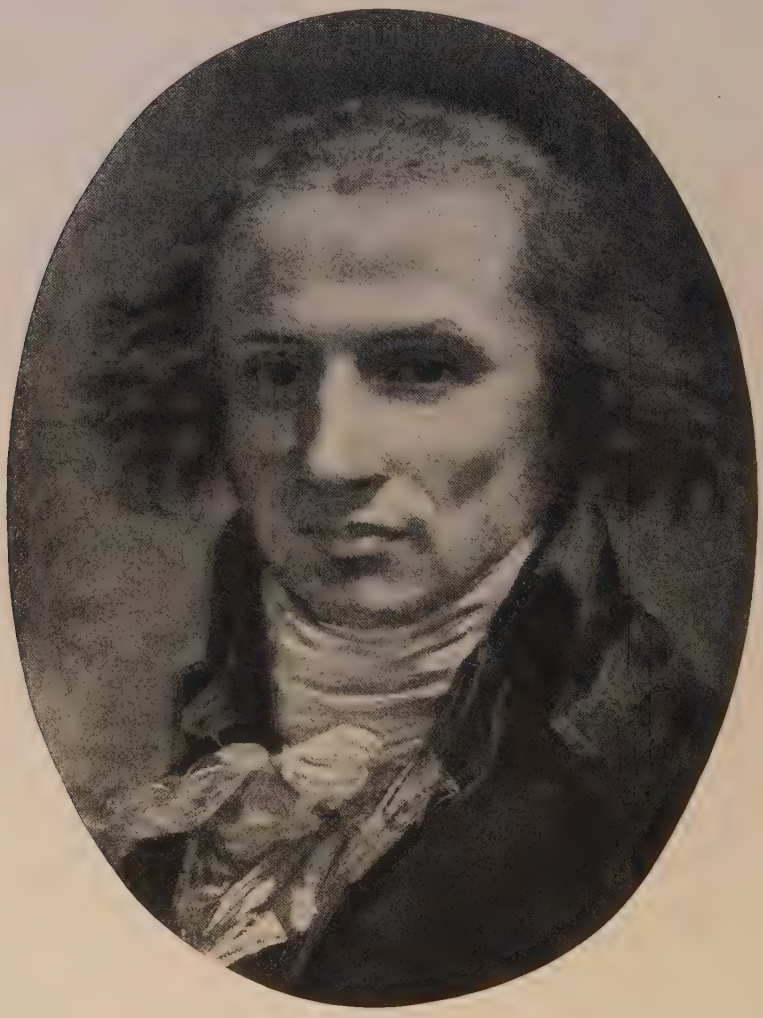
1. E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon*, p. 65. Nous ne savons qui possède aujourd'hui ces portraits.

2. Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, art. cité.

3. Le catalogue de la vente Carrier, après décès (mai 1875), ne mentionne pas ce pastel.

Dijon, et le dernier à M. Roux, à Gray. Très certainement, d'autres sont conservés dans de vieilles familles comtoises. Le temps les fera connaître ou épaissira le mystère qui les dissimule.

Le portrait de M. Perché, celui de M. Febvre et celui de

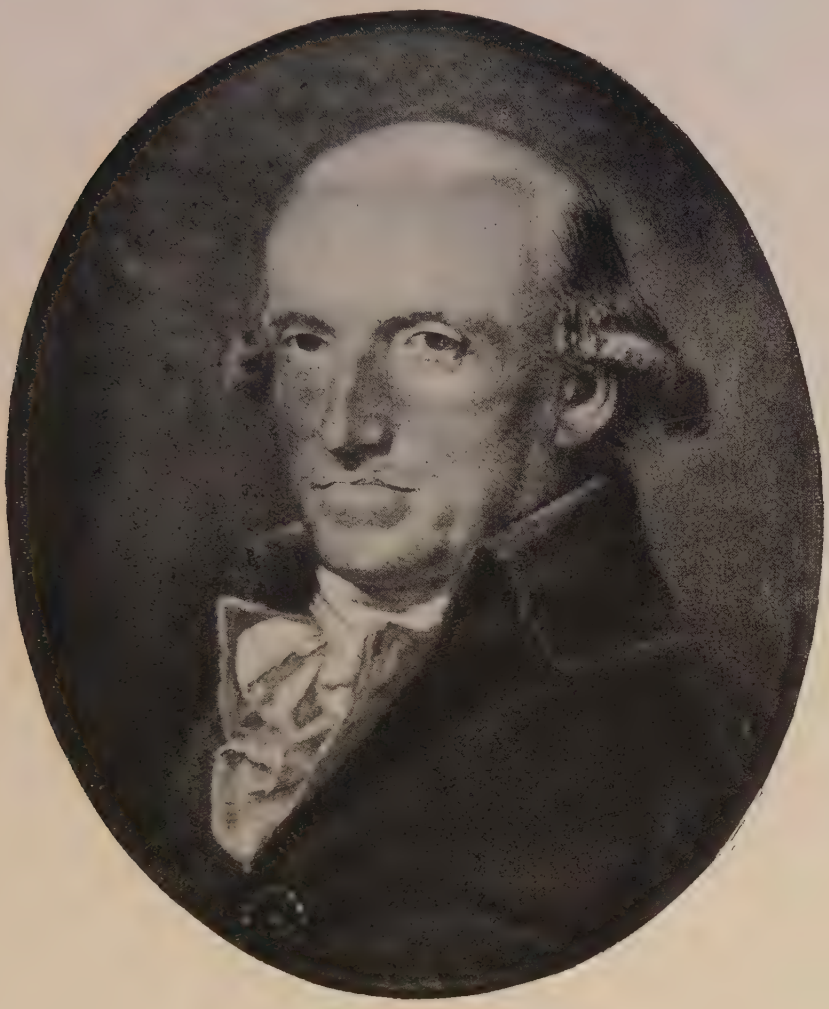


PORTRAIT DE M. PERCHÉ, PAR PRUD'HON

(Appartient à M. Groult, Paris.)

Mme Febvre s'apparentent aux plus beaux que Prud'hon ait jamais tracés. On y trouve cette hardiesse du crayon, ce rayonnement mystérieux des ombres que Prud'hon emploie pour donner aux traits toute leur netteté, aux visages tout leur caractère. On peut dire que, pour la première fois de sa vie, dans ces deux années, le poète bourguignon donne la mesure de ses qualités de pastelliste.

M. Febvre, comme M. Perché, a les cheveux coupés ras sur le haut de la tête, avec de longues mèches couvrant les tempes, mèches que M. Febvre porte soigneusement frisées et M. Perché, libres et



PORTRAIT DE M. FEBVRE, PAR PRUD'HON

(Appartient à M. Edmond Pigalle, Dijon.)

flottantes. Les visages glabres sont bienveillants, avec plus d'austérité chez M. Febvre, plus d'indulgence joyeuse, plus d'entrain, plus de joie de vivre plus d'aisance de pose chez M. Perché. Tous deux sont vêtus d'un habit bleu à haut col et portent une cravate blanche.

Avenante et aimable, telle nous apparaît M^me^ Febvre avec ses cheveux poudrés qu'un ruban bleu, noué à droite, entoure comme

d'un diadème, et qui s'échappent en mèches lourdes pour recouvrir le front bombé, un peu têtu et l'oreille gracile dont la pointe rose émerge d'une boucle qui la caresse. Le sourire est charmant, plein de dignité et de grâce, les lèvres frémissantes, le regard un peu énigmatique, ainsi qu'il sied à toute jolie femme.

Quant au portrait de Mme Barbizet, il est d'une qualité inférieure aux précédents. L'un des frères Marcille, qui vint à Gray, demanda, paraît-il, à le voir pour son catalogue. Il ne figure pourtant pas dans celui que dressa E. de Goncourt en s'aidant des notes des illustres collectionneurs. Ce portrait, fait à la hâte, dut être placé jadis dans quelque endroit humide, car les cheveux sont à moitié déteints : seules les mèches dessinées sur le front sont restées noires. Le sourire futé et quelques reflets sur le corsage indiquent sans conteste la paternité de Prud'hon. Et d'ailleurs, les souvenirs de famille que m'a transmis M. Roux, conservateur du musée de Gray et petit-fils de Mme Barbizet, sont trop précis pour qu'il soit possible de douter. Aurions-nous là un modèle de ces portraits « à la grosse » que la misère obligea Prud'hon à exécuter « pour un morceau de pain » ?

Car il paraît hors de doute que, à Rigny et à Gray, comme à Paris, Prud'hon se soit débattu dans la gêne. Mme Barbizet disait souvent à son petit-fils, peintre aussi, cette phrase que M. Roux se rappelle fort bien : « Si jamais tu devais être aussi malheureux que le peintre qui a fait nos portraits[1], je serais fort désolée. »

De même, Mme Martin de Gray, fille de M. Febvre et femme du fameux député libéral, a souvent conté à M. Pigalle la grande détresse de l'artiste que ses parents hébergèrent : « Il ne demandait qu'à travailler, à n'importe quel prix... »

Cela réduirait à néant les phrases écrites, un peu à la légère semble-t-il, par les biographes de Prud'hon : Delacroix, parlant de *ces portraits au pastel qui augmentèrent effectivement ses ressources* ; Voïart, qui connut le maître et usa des souvenirs personnels de Boisfremont, disant : « Il revint à Paris, ayant été aussi fêté *que bien payé...* ». Ch. Blanc, en changeant quelques mots, dit la même chose ; il copie Voïart[2].

1. Comme je l'ai dit plus haut, le portrait de M. Barbizet appartient à Mme Demazières à Dijon (renseignement communiqué par M. Roux).

2. M. le colonel Baille m'écrit, il est vrai, au sujet des portraits de M. et Mme Revon : « Une tradition de famille affirme qu'ils ont été payés 100 louis chacun. » Cette affirmation me laisse sceptique ; à cette époque, c'est David qui

Pourtant, le résultat matériel du voyage de Prud'hon en Comté ne fut pas négatif. C'est durant son séjour là-bas que s'ébaucha son amitié avec Frochot, qui, devenu préfet de la Seine, devait l'obliger



PORTRAIT DE Mme FEBVRE, PAR PRUD'HON
(Appartient à M. Edmond Pigalle, Dijon.)

si souvent[1]. Comment Frochot était-il à Gray, comment Prud'hon l'y connut-il? Le portrait de M. Perché prête à une hypothèse.

exerce en art une royauté incontestée, Prud'hon est quasi ignoré; d'ailleurs, plus tard, célèbre, glorifié, « 3000 francs » sera le prix maximum qu'il demandera pour un portrait (Goncourt, *Catalogue*, p. 52). Peut-être s'agit-il de cent louis en assignats.

1. « Ce séjour ne lui avait pas été inutile... Il s'était fait en Frochot... un

Une sœur de M. Perché avait épousé M. François Martin, représentant de Besançon aux États Généraux et propriétaire, depuis quelques années, du château de Gray, où il devait s'installer définitivement en 1800. A l'époque qui nous occupe, M. François Martin sortait des prisons de Besançon, comme M. Frochot, son ancien collègue aux États Généraux, sortait des prisons de Dijon. Rien d'extraordinaire à admettre que M. Martin soit venu se reposer dans sa propriété, auprès de son beau-frère. Les deux représentants s'étaient connus à Paris. Peut-être y avait-il entre eux des rapports d'amitié, et ceci expliquerait, d'une façon très plausible, la présence de Frochot, venu chez son ami se délasser des luttes soutenues; François Martin l'aurait reçu et hébergé, comme, vingt-sept ans plus tard, en 1822, son fils, le baron Alexandre Martin, devait recevoir et héberger, dans la même ville, et dans la même maison, après l'avortement du complot de Belfort, le vertueux Lafayette, heureux de trouver là un gîte et un ami qui servissent de prétexte à son voyage dans l'Est[1].

Mais ceci n'est qu'une hypothèse, un peu chimérique, que j'ai voulu signaler en passant. Aussi bien, cette étude n'a-t-elle d'autre utilité que de faire connaître à ceux qui l'ignorent l'existence de quatre portraits d'un intérêt très grand dans l'œuvre du maître et que les catalogues ne mentionnent pas : ceux de M. et Mme Revon, de M. et Mme Febvre.

RENÉ JEAN

excellent ami qui, à partir de ce moment, ne cessa de l'aider de son crédit. » (Ch. Clément, *P.-P. Prud'hon*. Paris, 1872, in-8, p. 257 et 258). — E. de Goncourt (*Catalogue*, p. 29 et 30) dit, il est vrai, en parlant du portrait de M. Viardot : « Il a été peint en 1798, à quelques lieues de Dijon. M. Louis Viardot se rappelle s'être souvent assis sur la chaise à dossier doré qu'a peinte le peintre dans le portrait de l'ami qui le mit en rapport avec M. Frochot. » Pourtant, ailleurs, E. et J. de Goncourt écrivent : « Prud'hon quittait la Franche-Comté avec l'argent de ses portraits et la protection de M. Frochot... » (E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, 1874, t. II, p. 444).

1. De Vaulabelle, *Histoire des deux restaurations*. Paris, 1856, t. VI, p. 19.

Cette étude, composée depuis plusieurs mois, a été communiquée à M. Bricon avant la publication de sa monographie de Prud'hon dans la collection des *Grands Artistes* (Paris, Laurens, s. d., in-8°).

DEUX DESSINS INÉDITS DE MANTEGNA

POUR LE « PARNASSE » DU MUSÉE DU LOUVRE



Pour celui qui désire approfondir la psychologie des grands artistes, aucun document ne présente autant d'intérêt que les dessins contenant des projets pour leurs œuvres marquantes. Études soignées ou simples esquisses révèlent le travail de leur cerveau. On voit jaillir une première idée ; l'artiste la reprend avec des modifications, et l'on se rend compte des considérations qui le déterminèrent à changer tel ou tel détail. En analysant ces dessins, on peut suivre bien des efforts préparatoires que l'on n'aurait pas soupçonnés devant la composition définitive, créée, semble-t-il, d'un seul jet. Les études nous font participer aux hésitations de l'artiste et elles soulignent ses recherches ; nous assistons à la naissance lente de l'œuvre.

Remarquons que ces études — qu'il faut bien distinguer des cartons destinés à être copiés par les élèves — présentent d'ordinaire, sinon des aspects tout à fait contradictoires, du moins des différences sensibles avec la conception définitive. Dans le cas où les circonstances ont empêché l'exécution de l'œuvre telle que l'artiste l'avait rêvée d'abord, ces projets ont une valeur toute spéciale. Du tombeau de Jules II, par exemple, nous n'entrevoyons la grandiose ordonnance, voulue par Michel-Ange, qu'avec l'aide de ses projets. La statue équestre destinée à la mémoire de Francesco Sforza n'existe plus que dans quelques esquisses de Léonard de Vinci. L'activité artistique de ce dernier se résume presque entièrement dans ses dessins préparatoires, qui ne parlent as seulement de ses préoccupations,

mais qui gardent en même temps la meilleure force de son génie. Chez Rembrandt, qui a fait évoluer le dessin dans toutes les directions, l'étude remplit parfois un rôle un peu particulier. En abordant un sujet, *Abraham et Agar*, par exemple, ou *Le Christ et la Samaritaine*, une multitude de conceptions se présentent à son imagination. Ses esquisses lui permettent de fixer rapidement ces visions diverses. Il peut choisir ainsi la version qui lui plaît et l'exécuter en toute liberté d'esprit ; les autres conceptions possibles ne l'étouffent plus. C'est chez Rembrandt que les différences de l'esquisse et du tableau définitif sont souvent très accentuées.

En général, l'artiste se montre, dans le dessin, plus à nu, plus inquiet, suivant plus librement son inspiration. Il n'est pas rare que les études frappent plus que l'œuvre achevée, surtout quand elles ont été exécutées d'après nature. Tout y est plus spontané, moins compliqué, moins réfléchi. Souvent aussi la pensée est exprimée plus nettement dans le dessin, les difficultés matérielles n'y apportant aucune contrainte : quelquefois, on doit le reconnaître, l'élaboration de l'œuvre définitive a fait perdre des qualités qui charmaient dans la conception originale.

A ces quelques considérations deux études d'Andrea Mantegna, inconnues jusqu'ici — et que nous avons eu le plaisir de trouver dans la collection de M. P. Cloix à Montigny-sur-Loing (Seine-et-Marne) — servent d'excellents exemples. Nous avons cru devoir les publier ensemble, malgré l'état très différent de leur conservation, parce qu'elles constituent des études préliminaires pour deux groupes de la même composition : celui de Mars et Vénus et celui de Mercure avec Pégase, du *Parnasse* conservé au musée du Louvre, œuvre justement célèbre qui décorait le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue[1].

Le format (17 × 12), l'exécution à la plume, le papier vergé, qui correspond au papier d'un dessin de Mantegna au British Museum et à celui sur lequel sont tirées ses estampes, sont les mêmes pour les deux études qui nous occupent. Malheureusement, dans celle de Mars et Vénus il ne subsiste presque plus rien du dessin original ; une main peu habile l'a reprise complètement avec une encre rougeâtre ; çà et là le dessin primitif, d'un ton plus brun, mais très effacé et très pâle, se distingue encore, ce qui rend les contours incertains ; partout les lignes, autrefois si fines, sont devenues tremblées et inégales. Le plus déplorable dommage causé par ces retouches

1. Voir sur l'aménagement de ce *studiolo* l'intéressante étude de Charles Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 123 et suiv.

grossières, c'est que les têtes du dieu et de la déesse ont presque entièrement perdu leur expression ; on ne peut plus que soupçonner ce qu'elles étaient auparavant. On peut se rendre compte combien le dessin a été alourdi par cette funeste opération, en comparant la lance de Mars au caducée qui se voit dans l'autre dessin.

L'étude pour Mercure avec Pégase est, au contraire, dans un état d'excellente conservation. Il est vrai que la même main maladroite a refait deux ou trois lignes du sol, à gauche, avec la même encre rougeâtre et qu'elle a également accentué les serpents du caducée. Mais, à part ces détails peu importants, le dessin est intact. C'est un véritable plaisir de suivre à la loupe ces lignes délicates et énergiques, tracées comme par une aiguille, éminemment expressives, et qui rendent le modelé des membres d'une façon parfaite. Un simple examen de la figure et des mains a le don d'écarter les moindres doutes sur l'authenticité de cette étude, tant ces détails révèlent de perfection inimitable.

Quant aux différences avec les groupes du tableau définitif, l'ensemble de Mars et Vénus ne présente, à première vue, que peu de variantes.

Ce qui frappe d'abord dans cette étude, c'est la position verticale de la lance, qui, dans le tableau, suit l'axe du corps de Mars, et ajoute ainsi sensiblement à l'élégance du groupe. C'est ensuite la stature de Vénus qui a été modifiée dans ses proportions. Dans le projet, elle est de taille plus petite, plus mince que dans le tableau, ce qui lui permet de reposer sa tête sur l'épaule de Mars. L'artiste, en amplifiant les formes de la déesse, a dû malheureusement renoncer à ce détail, qui augmentait la tendresse du groupe. La pose de la jambe a été changée légèrement. L'écharpe, gonflée par les zéphyrs en courbes harmonieuses, vient s'enrouler, dans le tableau, non seulement autour de l'avant-bras, mais encore une fois de plus autour de la cuisse. Pour le reste, l'exécution ne s'est pas écartée beaucoup du projet. On voit déjà le buisson qui protège les célestes amants et qui deviendra, dans le tableau, un oranger chargé de fruits. En somme, les deux groupes sont également gracieux, mais la rédaction définitive, dans le *Parnasse*, semble un peu moins expressive.

Les différences que présente le groupe de Mercure et Pégase dans le projet et dans la peinture sont plus nombreuses et plus importantes et, pour la plupart, ne sont pas à l'avantage du tableau. La seule modification heureuse, dans celui-ci, est la disposition de

l'écharpe orange drapée autour de Mercure; flottant sous le coursier, elle masque ainsi ses jambes de derrière, qui gênent un peu dans le dessin. Tout en évitant une difficulté, l'artiste supprime ainsi cet ensemble disgracieux de six jambes. Rappelons qu'une pareille



MARS ET VÉNUS, DESSIN PAR MANTEGNA POUR LE « PARNASSE »

(Appartient à M. P. Cloix, Montigny-sur-Loing.)

différence prouve clairement que nous sommes en présence d'une étude préliminaire et non d'un dessin exécuté d'après le tableau.

A l'exception de ce changement, l'élaboration de l'œuvre définitive n'a pas été avantageuse. Que de finesses ont disparu ! Les mains si délicates, dont les articulations sont si délicieusement rendues et qui tiennent d'une manière si élégante le caducée, ne trouvent

pas leur équivalent dans le tableau. L'excellente anatomie du corps, de la poitrine surtout, le superbe modelé du visage, les raccourcis des bras, le renflement du poignet, tous ces détails que l'on ne se lasse pas de considérer à la loupe, ont été perdus dans le travail de



MARS ET VÉNUS (DÉTAIL DU « PARNASSE »), PAR MANTEGNA
(Musée du Louvre.)

la peinture. Le Mercure du *Parnasse* a l'air un peu banal à côté du Mercure de l'étude où s'accuse si bien, dans ses formes un peu grêles, cette noble austérité de Mantegna qui semble parfois friser la sécheresse.

L'artiste a encore chargé la main gauche d'une syrinx, instrument dont Mercure, aussi bien que Pan, passait pour être l'inventeur; mais c'est une addition peu heureuse et bien superflue.

Ce qui choque surtout, c'est la transformation qu'a subie Pégase. Il ne reste que peu de chose du noble cheval de l'étude, avec son regard ardent et vif, ses jambes nerveuses, son poitrail puissant. L'artiste a encore modifié les proportions de l'hippogriffe. Le cou



MERCURE ET PÉGASE, DESSIN PAR MANTEGNA POUR LE « PARNASSE »

(Appartient à M. P. Cloix, Montigny-sur-Loing.)

trop mince, la tête arrondie, donnent à Pégase l'air d'une chèvre qui minaude. Il n'y a là que de trop sensibles pertes. Ce n'est pas tout. L'ingénieuse trouvaille de faire toucher l'aile de Pégase par l'aile du caducée et de fermer, de cette façon, si merveilleusement le groupe a été abandonnée. La ligne transversale du caducée qui donne tant d'unité à l'ensemble, perd ainsi beaucoup de sa valeur.

Mercure lui-même ne se reconnaît plus. Mantegna a non seulement remplacé le pétase simple et léger qui ceint si bien la tête, par un chapeau plus lourd ; il a en outre modifié la tête : elle est vue presque de profil, tandis que sur le dessin elle se présente à peu près



MERCURE ET PÉGASE (DÉTAIL DU « PARNASSE »), PAR MANTEGNA
(Musée du Louvre.)

de face. C'est l'expression de Mercure, son caractère, qui a subi la plus frappante métamorphose. Dans le tableau, le fils de Maïa est devenu un bel adolescent que des malveillants appelleraient un bellâtre. Quelle différence avec le jeune rêveur aux joues d'ascète, au regard nostalgique, que nous a conservé le dessin, singulier Mer-

cure, que l'Antiquité n'aurait jamais conçu, mais bien un Mercure du *quattrocento* ! Dans cette conception Mantegna se révèle de la race de Donatello ; sous les dehors empruntés à l'antiquité vibre l'âme de son époque. Combien ce Mercure qui rêve si profondément, consumé d'ardents désirs et rongé par la mélancolie, nous rappelle certaines créations de Donatello, telle la statue du *Saint Jean-Baptiste* de la casa Martelli à Florence ! Il est curieux de constater quelle grande part le *quattrocento* eut dans la première conception d'une œuvre comme le *Parnasse*. De même, considérant la danse des Muses du même tableau, on ne peut se défendre de penser à Donatello.

De tous les artistes du *quattrocento*, Mantegna a eu peut-être les plus parfaites connaissances archéologiques, témoin son *Triomphe de César* ; il était animé, en outre, d'un amour ardent pour l'antique, comme le prouve cette histoire touchante de son buste romain de Faustine qu'il vénérait comme une relique ; néanmoins, il lui fallut des efforts sérieux pour se rapprocher de l'antiquité : au moment où il va dessiner un Mercure, il lui donne, malgré lui, l'âme d'un saint Jean-Baptiste.

Ce curieux Mercure nous rappelle qu'une célèbre composition de Mantegna, disparue aujourd'hui, représentait la Mélancolie. On pense aussi au regard extatique de François Gonzague dans la *Madone de la Victoire*. En analysant à la fois l'expression et le dessin de cette tête de Mercure, on ne s'étonne plus que Dürer, se trouvant à Venise, se soit mis en route pour visiter le maître, dont malheureusement la mort survint à ce moment. Le grand Allemand devait goûter fortement de pareilles conceptions.

L'exécution extrêmement soignée de cette partie du *Parnasse* révèle la prédilection de Mantegna pour ce beau groupe. Pour l'embellir, il l'a paré des plus douces couleurs. Il a couvert d'écailles les sabots de l'animal fantastique ; les jambes sont tachetées comme la robe du léopard. Sur le poitrail se trouvent distribuées, et plus ingénieusement que dans le dessin, des pierres précieuses, saphirs, émeraudes, rubis suspendus par un fil d'or, ornement cher à Mantegna. Tous ces embellissements, ces détails ingénieux et étincelants — comme les jambières ailées brochées d'or, de Mercure, lesquelles ne s'arrêtent pas, comme dans l'étude, à la cheville, mais descendent jusqu'aux orteils — ne nous consolent pas de l'infériorité de cet ensemble au point de vue de l'expression.

N'est-il pas curieux que Pégase, avec sa blanche toison,

rappelle plutôt la licorne du moyen âge que l'hippogriffe des Grecs ? Ce mélange d'antiquité et de fantaisie, cette splendeur de pierreries, ces proportions trop parfaites de l'adolescent divin, font forcément songer à l'art de Gustave Moreau et en même temps à sa froideur.

Il n'est pas impossible de se rendre compte pourquoi Mantegna a dû modifier sa première conception. Un groupe, conçu comme une admirable unité indépendante, doit nécessairement perdre aussitôt que l'artiste veut le faire entrer dans un ensemble complexe. Ainsi s'explique pourquoi l'aile droite de Pégase a été allongée : c'était pour remplir un vide dans la composition. Il a très probablement tourné la figure de Mercure pour lui faire échanger un regard avec deux des Muses et ainsi lui faire prendre contact avec le reste du tableau. Le petit Amour, à côté de Mars et Vénus, remplit un office identique, en attirant l'attention de Vulcain sur ce couple. Remarquons que l'Apollon qui, à gauche, joue de la lyre a une expression tout à fait semblable à celle du Mercure du dessin. Peut-être le peintre a-t-il voulu éviter de répéter le même sentiment et a-t-il sacrifié l'expression de Mercure, jugeant — et certainement avec raison — que le regard rêveur et mélancolique serait plus approprié au conducteur des Muses qu'au messager des dieux.

Nous avons déjà remarqué que nos deux études ont été traitées comme des groupes indépendants. Elles constituent déjà une partie considérable de l'œuvre. Si l'on ajoute à cela que l'ensemble des quatre Muses de l'avant-plan a été gravé par un artiste de l'école de Mantegna également comme groupe indépendant et probablement d'après un dessin du maître, alors on s'explique pourquoi la composition du tableau est un peu incohérente et pourquoi elle présente quelques inégalités. Les proportions d'Apollon, par exemple, ne sont pas en rapport avec celles des autres personnages. Sa présence n'avait évidemment pas été prévue. Lorsqu'il s'agit d'ajouter le musagète, qui sur le Parnasse s'imposait, Apollon dut bien se contenter de la place qui restait.

L'indépendance de ces études, l'acuité du dessin, certaines hachures qui figurent des ombres, peuvent faire supposer que Mantegna avait destiné ces études à être gravées, projet qui n'eut pas de suite.

En comparant les deux études l'une à l'autre, on s'aperçoit de l'analogie complète des poses. Les corps s'appuient sur les jambes extérieures au groupe, tandis que les jambes intérieures sont légèrement infléchies. Les personnages sont ainsi disposés suivant un

ovale et on les dirait tout prêts à être taillés dans quelque pierre précieuse.

Ces études ne constituent pas, chez Mantegna, le seul exemple d'une différence considérable et déconcertante avec la composition finale. Le superbe dessin du British Museum qui représente un homme mourant, et qui a des rapports très étroits avec le *Christ mort* du musée Brera, présente des différences encore plus étonnantes. Il est tout à fait inexplicable comment l'artiste qui a pu concevoir une figure si émouvante, arrangée d'une manière qui dénote une science si parfaite, n'en put faire qu'un tableau où tout est déception et où ses efforts ne semblent aboutir qu'à une désagréable leçon de perspective. On reste perplexe devant de telles contradictions.

Du moins, dans nos deux groupes les modifications dénotent des tendances rationnelles. Mantegna semble avoir combattu les sentiments du *quattrocento* pour aboutir à une conception plus purement classique. Cette tendance devait plaire à Isabelle d'Este et à son entourage, qui l'ont peut-être encouragée. Mercure dut ainsi abandonner sa mélancolie et son ascétisme, pour devenir le classique séducteur des nymphes. Vénus n'est plus la frêle fillette de l'étude, amante gracieuse, mais un peu timide, qui se blottit contre le dieu Mars; Mantegna en a fait une grande déesse, selon la conception antique; il lui a mis une flèche en guise de sceptre dans la main, et elle domine, par son corps radieux, l'ensemble de la composition.

Quoique l'on devine des influences de la cour d'Isabelle, on a néanmoins l'impression que l'essentiel du *Parnasse* a germé dans l'esprit de Mantegna lui-même et que ce ne fut ni une poésie du temps, ni quelque Paris da Ceresara qui lui en ont fourni les données. Il est difficile de faire la même remarque pour le pendant du *Parnasse*, également au Louvre, *Minerve chassant les Vices*, où l'on soupçonne la collaboration de quelque lettré. La psychomachie du moyen âge se cache mal sous des apparences mythologiques, et la pensée y est exprimée d'une manière assez pénible. L'insuffisance de cette dernière composition ne fait que mieux valoir l'heureuse inspiration du *Parnasse*, que l'on pourrait désigner plus proprement sous ce titre : *Le Règne de Vénus*.

Tout en reconnaissant que les études pour le *Parnasse*, qui a été peint vers 1496, contiennent des promesses non remplies par la suite, il faut néanmoins admirer le vieil artiste pour sa sérénité, conservée malgré les tristesses de ses dernières années. Elle lui permit d'entrer

dans un sujet où tout n'est que paix et harmonie et où l'épisode de Vulcain nargué ajoute une note de fin humour.

Si l'on cherche, pour l'ensemble définitif du *Parnasse*, un équivalent en littérature, le prologue du sublime poème de Lucrèce, l'invocation à Vénus, se présente à l'esprit. La suavité des images du *De Natura Rerum*, la noble force jointe à l'élégance un peu archaïsante, concordent singulièrement avec la conception de Mantegna. Il est très probable — quoiqu'on ne puisse rien affirmer — que Mantegna a connu et admiré Lucrèce. Il serait en tout cas difficile de citer un autre exemple d'un poème antique et d'un tableau moderne animés d'une inspiration aussi analogue. Tout comme Lucrèce, Mantegna a représenté Vénus en dispensatrice de la paix, plutôt qu'en déesse de l'amour. Les orages ont fui devant elle et c'est pour elle que la terre fait pousser ses fleurs. Elle a dompté le dieu de la guerre qui rive ses regards sur elle, *aeterno devictus volnere amoris*. Les œuvres de la paix s'accomplissent sous son règne. Pour régler la cadence de la ronde des Piérides, la lyre d'Apollon résonne dans l'air tranquille, et ces deux êtres inquiets et ailés que sont Mercure et Pégase restent immobiles sous le charme. Et, comme dit Lucrèce, une calme lumière baigne le ciel apaisé :

Placatumque nitet diffuso lumine cœlum.

F. SCHMIDT-DEGENER

L'EXPOSITION DE LA TOISON D'OR

A BRUGES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Depuis notre précédent article, l'Exposition de la Toison d'Or a vu son intérêt s'accroître, grâce à l'envoi de deux précieuses peintures du musée du Prado : *Sainte Barbe*, et son pendant, le *Portrait du théologien Henri de Werle*, de Cologne (mort en 1461). Avec le retable de Mérode, elles constituent un ensemble d'exceptionnelle signification pour l'étude du maître dénommé « de Flémalle » par M. de Tschudi[2]. Sera-t-il permis de rappeler que nous n'avions pas attendu jusqu'à maintenant pour rendre ces deux ouvrages à ce peintre dans l'étude sur le musée du Prado publiée jadis ici même[3] ?

Au point de vue documentaire, comme au point de vue artistique, l'importance de ces productions ne saurait être exagérée. A se trouver ainsi rapprochées du triptyque de l'*Annonciation*, la communauté d'origine devient trop évidente pour qu'une démonstration soit nécessaire. Outre la similitude de conception, l'identité de la représentation dans le détail est frappante. Voyez plutôt, dans la *Sainte Barbe*, la cheminée à laquelle s'adosse la sainte. Un feu clair y pétille ; ses reflets illuminent la chevelure blonde et le vêtement vert de la future martyre ; voyez encore le siège, de construction ingénieuse, à dossier articulé ; puis la fenêtre du fond, avec ses volets garnis

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 199.
2. *Der Meister von Flémalle* (*Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, 1898).
3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 387.





L'ANNONCIATION

par le "Maitre de Mérode ou de Flémalle"

Collection de Mme la Comtesse Jeanne de Merode Bruxelles

de clous. Et il faut signaler aussi le choix des nuances; enfin, les ombres, si caractéristiques, si révélatrices de la personnalité du peintre.

L'analogie du type de la *Sainte Barbe* avec certaines figures de Rogier van der Weyden a paru suffisante à un critique allemand réputé pour motiver la thèse subtile de l'identité des deux maîtres. Contentons-nous d'observer que le volet de Madrid avec le portrait du récollet Henri de Werle est daté de 1438 par l'inscription : *Anno milleno c quater x iii et octo hic fecit effigiē... depīgi mīster Hēricus Werlis mgr Colō.* Ces mots sont tracés, ou plutôt gravés, en lettres gothiques dans la pierre. Si le peintre, comme toujours, se montre d'une rigoureuse précision dans la traduction des accessoires, son champ de conception ne laisse pas d'être assez restreint. La figure de sainte Barbe accuse le souvenir de la Vierge de l'*Adoration de l'Agneau*, comme Henri de Werle agenouillé rappelle le portrait de Josse Vyt, du même retable. Après ce que nous avons dit du décor presque pareil des scènes, ce sont là des différences minimes, au regard de fortes similitudes. Saint Jean-Baptiste, debout derrière le moine en prière, est une figure assez vaguement caractérisée. Les jambes nues sont d'un style assez pauvre. Le geste de la main qui se lève est forcé. Le visage du moine, d'autre part, et surtout ses mains jointes en prière, sont sans autorité. Notre peintre, en somme, n'est pas un styliste à la façon de van Eyck ou de van der Weyden; d'autres avant nous, et notamment M. Philippi, en ont fait la remarque. En revanche, les volets de Madrid l'emportent sur l'*Annonciation* de Mérode par l'unité de l'effet. Dans la figure de *Sainte Barbe*, le peintre a composé une heureuse harmonie de la draperie verte, la robe bleue, l'étoffe et les coussins rouges garnissant le siège, enfin le pavement, de grès rouge aussi. Le paysage, où passe le cavalier à la monture blanche du retable de Mérode, est délicieux. De même, dans le volet opposé, la draperie rouge de saint Jean et la garniture bleue du banc adossé à la paroi s'accordent à plaisir. Le miroir convexe, suspendu à la cloison entre saint Jean et le donateur, réfléchit, outre la fenêtre, une porte ouverte, par laquelle pénètre un groupe de deux personnes : un prêtre qu'un enfant de chœur accompagne. Les croisées éclairant la pièce montrent, à leur imposte vitrée, de petites armoiries. Certaines n'ont pas une précision suffisante pour permettre une détermination sûre. La seconde est *écartelée d'or au lion de sable* — la Flandre — *et de gueules au lion* (?) *d'or*. Les armoiries suivantes

sont : *d'azur à trois écus d'argent*, — l'armoirie dite de saint Luc ; — enfin, celle de l'Empire : *d'or à l'aigle de sable*. — Ici encore, le paysage aperçu par la fenêtre est supérieurement traité. Au pied d'une colline, des maisons se massent autour d'une église. Au fond s'étend une chaîne de montagnes aux cimes neigeuses. On ne connaît point le panneau central de ces volets, qui, au revers, portent de vagues traces de peinture. Ils mesurent, en hauteur, 1 mètre sur 50 centimètres de large.



PORTRAIT DE H. DE WERLE AVEC S[t] JEAN-BAPTISTE
PAR LE MAÎTRE DE MÉRODE OU DE FLÉMALLE
(Musée du Prado, Madrid.)

En résumé, technicien de premier ordre, le maître dit provisoirement « de Mérode » ou « de Flémalle », est parmi les mieux définis du XV[e] siècle. S'il fouille le détail, et le consigne avec la plus rare délicatesse, difficilement il arrive à le subordonner aux nécessités de l'ensemble. C'est avant tout un peintre d'intérieur, et peut-être le plus extraordinaire interprète du décor de la vie intime au XV[e] siècle. Il est, de plus, un artiste à ne pas perdre de vue, pour quiconque entreprend d'étudier les primitifs néerlandais. Et par là nous n'entendons pas seulement les peintres, mais les manieurs du burin, avec

lesquels le Maître de Flémalle possède en commun l'acuité de la vision et la netteté tant soit peu rigide du rendu.

Du XVI^e siècle date un groupe d'ouvrages, spécialement de portraits historiques, qui confère à l'exposition une bonne part de son attrait. La période bourguignonne a pris fin; nous allons assister à la naissance des Pays-Bas espagnols. Maximilien d'Autriche — dont l'abondante représentation fait regretter davantage l'absence ici de tout portrait sérieux de Marie de Bourgogne[1] — a trouvé des portraitistes illustres, tels Albert Dürer et Lucas de Leyde. Toutefois, au temps où il gouverna la Flandre, c'est-à-dire pendant la minorité de Philippe le Beau, ses effigies n'émanent pas de peintres brugeois. Celle d'un gentilhomme aux longs cheveux noirs et plats, aux traits accusés (collection



SAINTE BARBE
PAR LE MAÎTRE DE MÉRODE OU DE FLÉMALLE
(Musée du Prado, Madrid.)

1. Le profil envoyé par l'empereur d'Autriche ne peut être envisagé comme une œuvre contemporaine. La peinture semble l'agrandissement de quelque miniature. On en peut dire autant de l'autre portrait de femme donné comme celui de Marie de Bourgogne et qui est sans doute Blanche-Marie Sforza, seconde femme de Maximilien.

du baron de Schickler), tout intéressante qu'elle soit, ne peut être acceptée comme l'image du prince que les galeries viennoises montrent blond sous le pinceau de Bernard Strigel. Quant au portrait de famille prêté par l'Académie de San Fernando, de Madrid, c'est une copie ancienne, réduite d'après l'original que possède la Galerie impériale de Vienne.

Les portraits envoyés par le Louvre, par la Galerie impériale d'Autriche, par le musée de Berlin, par la douairière Camberlyn d'Amougies, etc., reproduisent avec une fidélité absolue la physionomie du personnage, vu le plus souvent de profil comme dans les médailles. La figure est empreinte de plus de majesté que d'énergie dans la peinture d'Ambrogio de Predis. La plus remarquable appartient au musée du Louvre. L'empereur, encore jeune, y paraît coiffé d'un bonnet rouge. Nous n'en saurions désigner l'auteur. Quant au charmant petit portrait sur fond rouge (collection Camberlyn), nous sommes, dans ce cas encore, en présence d'une réduction de l'importante effigie de la Galerie impériale de Vienne. On donne à Lucas de Leyde tout un groupe de portraits de l'empereur vu de face, le visage encadré de longs cheveux blancs. Il en est venu de Vienne, de Berlin et de Paris. Fort agréable d'ailleurs, l'exemplaire de M. Kleinberger porte, sur le cadre, la date de 1510, et c'est de quoi rendre, sinon impossible, au moins très improbable l'attribution à Lucas de Leyde. Ajoutons que le portrait dû au burin de ce célèbre artiste, et dont une épreuve figure parmi les gravures, est d'un tout autre caractère.

Les portraits de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille, Jeanne la Folle, sa femme, proviennent des collections de l'empereur d'Autriche, du roi d'Angleterre, du duc d'Anhalt, du Louvre, du musée de Bruxelles et de diverses galeries privées bien connues. Un des plus curieux est celui du jeune prince, de la collection Salting, à Londres. Philippe y est représenté avec sa sœur Marguerite [1], ainsi que dans un tableau de la Galerie impériale de Vienne. La galerie royale de Windsor a prêté une petite peinture d'origine flamande, où se dessine déjà mieux le type du futur roi de Castille. Avec ce portrait, celui du Louvre, fort intéressant d'ailleurs, offre une assez grande parenté de style. Voici, dans un portrait officiel, le jeune souverain de Castille, majeur à quinze ans, en armure, sous le manteau royal et portant, dans sa main gantée de fer, l'épée

1. Voir à ce sujet : Gustav Glück, *Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Oesterreich*. Vienne, 1905.

où se lit la devise : *Qui vouldra*. On ne sait trop à quel maître attribuer ce tableau, lequel a pour pendant un portrait de Jeanne



PORTRAIT DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN Ier, PAR AMBROGIO DE PREDIS
(Galerie impériale, Vienne.)

la Folle. Les deux panneaux, qui appartiennent au musée de Bruxelles, firent originairement partie d'un triptyque de l'église

Saint-Liévin à Zierickzee. La facture en est excellente, le modelé

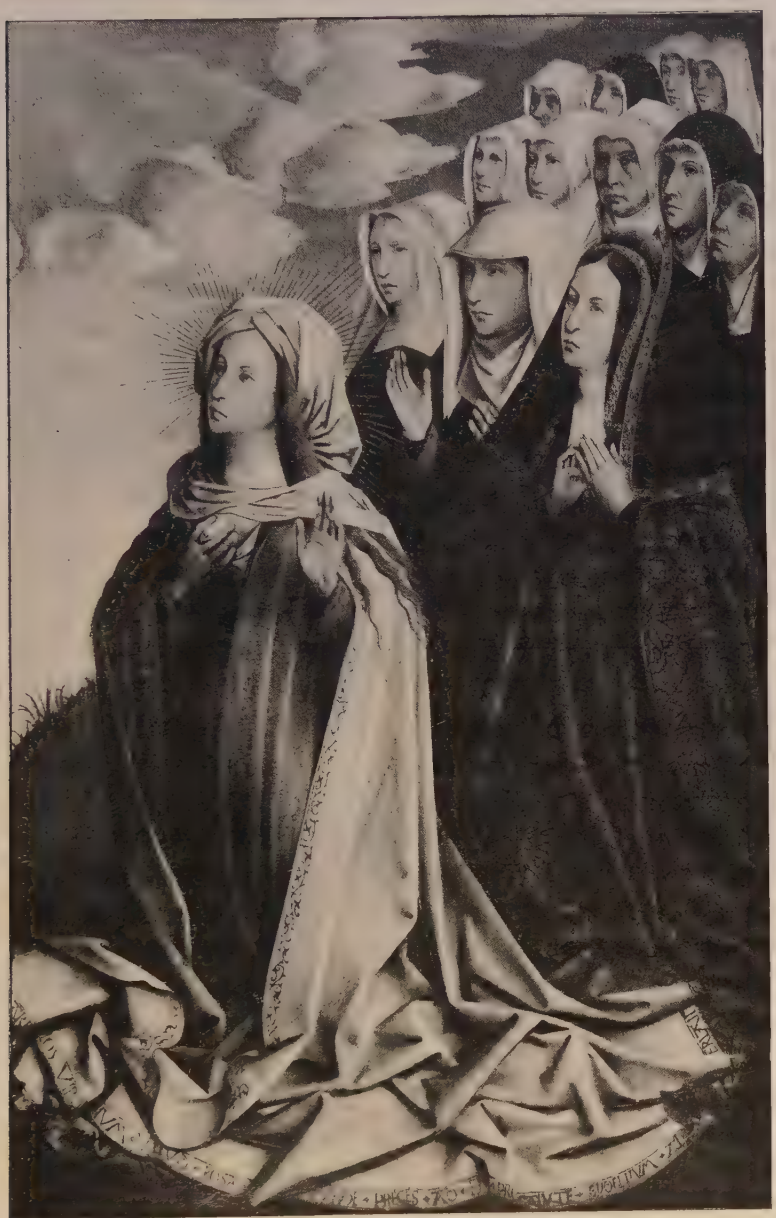


PHILIPPE LE BEAU EN PRIÈRE DERRIÈRE LE CHRIST, VOLET DE TRIPTYQUE
ÉCOLE FLAMANDE, XVI^{e} SIÈCLE

(Collection de M. Masure-Six, Tourcoing.)

ferme, le dessin correct et élégant, et, de plus, l'état de conservation parfait. Leur rapprochement fortuit avec deux volets de la

collection Mazure-Six, à Tourcoing, révèle de si frappants rap-



JEANNE LA FOLLE EN PRIÈRE DERRIERE LA MADONE, VOLET DE TRIPTYQUE
ÉCOLE FLAMANDE, XVI[e] SIÈCLE
(Collection de M. Masure-Six, Tourcoing.

ports de style, qu'on est tenté de conclure à une même origine.

Aimé des Brugeois, parmi lesquels il vit le jour et passa une

partie de sa jeunesse, Philippe le Beau justifie son surnom par les traits harmonieux de son visage et par l'éclat de sa chevelure blonde. L'œil petit, à la paupière lourde, et la lèvre épaisse décèlent l'amour du plaisir. Jeanne la Folle, en revanche, paraît par contraste deux fois rigide.

Le jeune couple eut un peintre officiel dont, jusqu'ici, aucune œuvre n'est formellement reconnue : Jacques van Laethem, désigné en 1493 (année de la majorité de Philippe), comme « peintre de notre gracieux seigneur le roi de Castille ». Tous les portraits réunis à l'Exposition ne peuvent guère être de cet artiste, d'autant que le modèle y apparaît à des âges différents ; mais il n'est point douteux qu'un portrait en buste appartenant à la collection royale de Windsor, que les portraits du musée de Bruxelles, les volets de la collection Mazure-Six, accusent la même main. Van Laethem, à le supposer l'auteur de ces peintures, s'y prouverait un portraitiste hors du commun. Dans les panneaux votifs de la collection Mazure-Six, les figures du Christ et de la Vierge, sans atteindre à un style très noble, demeurent franchement originales, grâce au jet des draperies et à l'ampleur relative du modelé. La Vierge est gracile et charmante, sous son voile blanc d'où s'échappe une abondante chevelure blonde. Elle porte la robe bleue et le manteau blanc des Vierges de l'école espagnole, ce qui semble indiquer une commmande officielle. Les amples draperies ne rappellent point celles de van Orley. Les hommes agenouillés derrière Philippe le Beau, et les femmes qui entourent Jeanne de Castille, montrent sur leur visage l'expression d'une foi profonde et convaincue. Les personnages, rangés à la suite des jeunes souverains, appartiennent à la classe bourgeoise ; parmi les femmes, plusieurs portent l'habit religieux. On ignore ce que devint van Laethem ; peut-être suivit-il ses jeunes maîtres en Espagne. Les érudits castillans n'ont cité jusqu'ici aucune œuvre de son pinceau.

Un second peintre, Maestro Michiel (Michel Zittoz), se mit au service d'Isabelle de Castille et fut très en faveur auprès de Marguerite d'Autriche. Le marquis de Santillane lui attribue un portrait de Jeanne la Folle, ressemblant à ceux de Bruxelles et de Vienne. Ne faudrait-il pas plutôt donner à ce peintre le joli portrait prétendu d'Isabelle d'Autriche, sœur de Charles-Quint, exposé par M. Cardon, œuvre de Jean Mabuse, déjà vue à l'Exposition de 1902. Aujourd'hui d'autres critiques se prononcent pour van Orley. Un des juges les mieux renseignés sur l'iconographie de la Maison

d'Autriche, M. G. Glück, du Musée impérial de Vienne, ne reconnaît dans ce portrait le type d'aucune des princesses. Il verrait plutôt



PORTRAIT DE CHARLES-QUINT, PAR BERNARD VAN ORLEY
(Musée de Budapest.)

dans l'Y couronné, inscrit à l'angle de la peinture, la désignation d'Isabelle de Portugal, fiancée à Charles-Quint.

Un autre portrait, montrant sur un fond vert une jeune fille aux cheveux blonds et frisés, tenant une sphère armillaire, est également

attribué à Mabuse. Il provient de la collection de feu Léon Gauchez. On n'y retrouve guère la même princesse. La peinture n'est pas sans charme, et les ajustements, les manches de soie brochée, notamment, s'y trouvent traités avec un soin précieux. Ce serait, d'après le catalogue, Jacqueline de Bourgogne.

Marguerite d'Autriche, la tante de Charles-Quint, nous apparaît, dans ses portraits, coiffée du bonnet des veuves. Ses traits rappellent ceux de Philippe, son frère, dont elle a la lèvre charnue. Un charmant diptyque, exposé par M. J. Lescarts, de Mons, la montre assise à une table, un livre ouvert devant elle, tandis qu'on voit sur l'autre panneau la Vierge, soutenant l'Enfant Jésus, qui se penche vers la princesse. Par les fenêtres ouvertes, l'œil embrasse un paysage montueux. Tout, dans cette peinture, indique plutôt une image faite de souvenir, qu'une effigie prise directement *ad vivum*. Le nom de Mabuse vient tout d'abord à l'esprit; il s'adapterait difficilement, quand on y regarde de près, à la figure de la Vierge.

Les portraits de Charles-Quint affluent. La plupart, de maîtres inconnus, datent de la jeunesse du prince. Représenté dès l'âge de deux ans et demi, avec ses sœurs Éléonore et Isabelle, dans un portrait de l'ancienne collection de Marguerite d'Autriche, puis à l'âge de sept ans « quatre mois et vingt-un jours », nous voyons son prognathisme si caractéristique se développer peu à peu et confiner, dans certains portraits, à la caricature. C'est, notamment, le cas d'un portrait appartenant au roi d'Angleterre, où le jeune prince est vu de face. Le futur empereur avait alors seize ans. Peu après, sans doute, fut peint par van Orley, ou Mabuse peut-être, le remarquable portrait de la Galerie nationale de Budapest. Le visage y semble mieux proportionné, et le peintre, visiblement, n'a négligé aucun artifice de costume et d'attitude pour présenter son jeune modèle sous le jour le plus avantageux. Il y est parvenu, si on le compare au profil de D. Hopfer exposé dans la salle des estampes. De proportions un peu plus grandes que celles de la nature, le portrait du musée hongrois, par sa puissance, sa richesse de coloris et sa belle allure, constitue un morceau de choix. Placé, comme il l'est ici, non loin du buste que possède le Musée archéologique de Bruges, il achève d'identifier cette remarquable création[1]. Disons, en passant, que ce buste n'a pas été sans perdre quelque peu au renouvellement, plutôt indiscret, de sa polychromie.

1. Reproduit hors texte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 498; ce buste est désigné à tort, dans la légende, comme appartenant au musée de Bourges.

Le catalogue indique, comme représentant également Charles-Quint, un buste en terre cuite bronzée, exposé par le musée de Middelbourg. L'erreur est évidente : le buste de Middelbourg, contemporain de celui de Bruges, et probablement polychromé, de même, à l'origine, émane, selon toute apparence, de Conrad Meyt.



PORTRAIT DE FERDINAND D'AUTRICHE
BUSTE EN TERRE CUITE PAR CONRAD MEYT (?)
(Musée de Middelbourg.)

Il lui manque le couvre-chef (mobile) qui donne au buste de Bruges un si puissant caractère. Agé de trente-trois ans sur le portrait exposé par le musée de Lille, l'empereur est figuré déjà vieux dans les curieuses mais peu attrayantes effigies appartenant l'une à M. Joliet, conservateur du musée de Dijon — on l'attribue à Cranach, — l'autre au musée de Gotha. Enfin, la barbe du souverain est entièrement blanche dans le portrait que possède le prince de Croy-Solre, peint, suivant la tradition, au monastère de Yuste

même. Parmi les plus frappantes images de Charles-Quint compte le haut-relief en terre cuite polychromée du musée du Louvre.

Si l'on excepte Titien, Philippe II semble avoir été plus flatté par les peintres que son père. La faveur qu'il accorda à Antonis Mor (dont le nom a pris devant la postérité une physionomie espagnole) lui valut, ainsi qu'à ses proches, des effigies dont la haute valeur rend doublement déplorable leur rareté à l'Exposition. On y trouve cependant, classée sous la rubrique de « peintre inconnu » (n° 104 du catalogue), une image de Philippe II, de capital intérêt.

Ce portrait, de la galerie de Buckingham Palace serait, d'après l'inscription du cadre, l'image de l'archiduc Albert. Pourtant, le jeune seigneur, vêtu à la mode des élégants de la cour d'Angleterre, la petite toque emplumée sur l'oreille, accoutré d'un pourpoint qui lui-même est une œuvre d'art, est, à n'en pouvoir douter, le jeune Philippe d'Espagne, à l'époque de son mariage avec cette Marie Tudor dont le même peintre nous a tracé l'inoubliable portrait, une des merveilles du Prado. C'est, peut-on dire, un Philippe II inconnu et, pour l'heure, préoccupé de plaire. On connaît trop de portraits du même temps pour hésiter à donner à Moro ce remarquable ouvrage.

Les portraits des filles de l'empereur : Marie, future impératrice; Jeanne, future reine de Portugal, faisant partie du musée de Bruxelles, proviennent de l'ancienne collection de Louis-Philippe. On les attribue à Coello, et je n'y contredis point, si on les considère comme des répliques des originaux de Moro figurant au musée de Madrid. D'un de ces originaux, une autre version réduite, toute charmante, a été exposée par M. Martin Le Roy. Inutile d'insister sur la portée de ces images, où l'éclat de la jeunesse et quelque coquetterie tempèrent la morgue espagnole et la pompe de la majesté royale.

A un degré moindre, Marguerite de Parme est douée d'une très grande noblesse de physionomie. Dans l'image, quelque peu allégorisée, où la princesse tient en mains, non sans grâce, la bride et le mors, — allusion à son rôle dans les Pays-Bas, où, sans doute, Coello eut l'occasion de la peindre, — le peintre s'y montre presque flamand, par le procédé et la fraîcheur du coloris. Ce portrait figura dans la collection de Louis-Philippe; on le vit même au Louvre; il fut vendu à Londres en 1853.

Le portrait en pied d'Élisabeth de France, à M. Spiridon, de Paris, est une sorte d'adieu adressé par Moro à celle que l'Escurial

allait désormais abriter comme quatrième femme de Philippe II. Le costume semble assez peu espagnol et le rouge puissant de la robe



PHILIPPE II D'ESPAGNE JEUNE, PAR ANTONIO MORO
(Buckingham Palace.)

y contraste avec les atours, plutôt sombres, en faveur à la Cour d'Espagne.

Le duc d'Albe avait sa place marquée à l'Exposition, comme

grand-maître de la Toison d'Or, et non moins comme homme de guerre et serviteur fidèle de Philippe II. Deux de ses images évoquent l'inflexible dominateur que connurent les Pays-Bas espagnols.

Revêtu de l'armure, le bâton de commandement à la main, il semble fait pour inspirer la terreur, dans le portrait envoyé de Madrid par le duc d'Albe. La toile du musée de Bruxelles, attribuée, non sans réserve, d'ailleurs, à Moro, serait, assure le catalogue, une simple copie d'après un original depuis plusieurs années passé en Amérique. Cette dernière peinture, pleine d'expression[1], contraste, à bien des égards, avec le morceau que nous avons sous les yeux. Pourtant, à notre sens, il ne saurait être question ici d'une simple copie; le personnage, dans l'exemplaire de Bruxelles, semble moins jeune. Souvenons-nous du long séjour du duc d'Albe dans les Pays-Bas, et admettons que le modèle de Moro a pu solliciter du peintre une seconde effigie, où les cheveux et la barbe accusent un âge plus avancé. Ainsi s'expliqueraient les différences constatées entre deux images semblables, mais non identiques. Nous avons pu nous en convaincre jadis, en présence du portrait maintenant passé aux États-Unis.

Sous le nom de Guillaume Key (autre serviteur du lieutenant de Philippe II), figure au catalogue le portrait exposé par le duc d'Albe. D'après van Mander, le peintre, très aimé du gouverneur général, dont il était chargé de « peindre les maîtresses », serait mort d'émotion en surprenant, par une conversation tenue en espagnol, l'arrêt de mort des comtes d'Egmont et de Hornes. Si la présente image ne révèle guère chez le modèle d'inclination à la tendresse, elle ne laisse pas deviner davantage chez le peintre un tempérament impressionnable à l'extrême. Le morceau est terrifiant d'énergie, et si, comme il est présumable, Ferdinand Alvarez de Tolède ne le destinait précisément pas à disposer en sa faveur les citoyens soumis à sa règle de fer, il eut lieu d'en être pleinement satisfait. Cependant, à vouloir forcer l'expression, le peintre n'en a-t-il pas, par là même, affaibli la portée?

L'empereur Ferdinand jeune présente avec Charles-Quint assez de ressemblance pour rendre possible une confusion, d'ailleurs fréquente. Leurs bustes viennent le prouver. Chez le cadet, pourtant,

1. On en trouve la reproduction, sous la signature même de Moro, dans le récent ouvrage du baron Kervyn de Lettenhove, *La Toison d'Or*, Bruxelles, G. van Oest, 1907, in-4.

l'ovale du visage est plus régulier, la lèvre moins proéminente. C'est particulièrement le cas de l'image exposée par le duc de Valencia. La grande toile du musée du Prado, destinée, semble-t-il, à servir de pendant au *Charles-Quint en armure* de Titien, dont, seule, une



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR JAN GOSSAERT, DIT MABUSE

(Musée du Prado, Madrid.)

gravure d'après Rubens garde le souvenir, montre plutôt par où différaient les deux frères qu'elle n'accuse leur ressemblance. Titien n'en est pas l'auteur; mais, inspiré par ses exemples, le morceau est de belle allure et de puissant effet.

La manière sage et réfléchie de Pantoja de la Cruz, peintre de la Cour sous Philippe II et sous son successeur, se reconnaît dans des

effigies officielles, dépourvues d'intérêt. Elles précèdent le temps où Velazquez va donner à l'art espagnol son plus illustre représentant. Le portrait en pied du jeune Philippe III, appartenant à l'empereur d'Autriche, continue la tradition de Moro, et j'en dirai autant de l'élégante image de don Diègue de Valmayor, venu de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, daté de 1609, partant l'un des tout derniers ouvrages de Pantoja de la Cruz.

La série des portraits de Lucas Cranach, si saisissants par la pénétrante analyse physionomique, permet de voir Georges le Barbu de Saxe jusqu'à quatre fois, et à des âges différents. Un intérêt historique plus considérable encore s'attache au portrait de Christian II de Danemark, du musée de Leipzig, où le peintre a serré de près l'étude du modèle. Ce portrait date évidemment de l'exil du beau-frère de Charles-Quint, époque à laquelle le prince déchu semble avoir été en rapports fréquents avec les artistes. M. de Cranach, un descendant du peintre, a exposé le portrait d'un inconnu, chevalier de la Toison d'Or, comme les précédents, bizarrement conforme, par le type, au portrait de la collection Heseltine, de Londres (n° 89) peint par Mabuse, et désigné comme représentant Jean, comte palatin du Rhin.

De ce dernier artiste, contemporain d'Albert Dürer aux Pays-Bas, on rencontre une œuvre précieuse en ce qu'elle constitue un hommage de la ville de Louvain à Philippe II, en 1588. C'est une *Madone* assise, tenant l'Enfant Jésus. Le motif architectural compliqué montre l'amour du peintre pour le style de la Renaissance. La même tendance se révèle dans la *Vénus* (collection Schloss, de Paris), datée de 1521, et dans le groupe de *Mars et Vénus*, à M. Mersch, où la figure de la déesse fait songer à Jacopo de' Barbari, tant est ondoyante la ligne des draperies.

Signée et datée de 1503, une œuvre de ce dernier, appartenant à la galerie Weber, à Hambourg, est très authentique. Elle a pour sujet une *Jeune fille séduite par un vieillard*. Fâcheusement déparée par des retouches, la peinture est privée d'une bonne partie de son caractère. Il faut le déplorer doublement, car le rôle du maître a été essentiel dans les Pays-Bas.

Sous la signature de Catherine van Hemessen et la date de 1555, une peinture prêtée par M. Lescarts, de Mons, permet de juger cette femme peintre que Guichardin a mentionnée avec éloge. Le *Repos en Égypte* n'est point une page très originale : on y reconnaît l'influence de Jan van Hemessen, le père de l'artiste et, davantage



PORTRAIT [illegible]

(Mu[illegible]

Velazquez va donner à l'art espagnol son plus illustre représentant. Le portrait en pied du jeune Philippe III, appartenant à l'empereur d'Autriche, continue la tradition de Moro, et j'en dirai autant de l'élégante image de don Diègue de Valmayor, venu de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, daté de 1609, partant l'une des tout dernières œuvres de Pantoja de la Cruz.

La série des portraits de Lucas Cranach, si saisissants par la pénétrante analyse physionomique, permet de voir Georges le Barbu de Saxe jusqu'à quatre fois, et à des âges différents. Un intérêt historique plus considérable encore s'attache au portrait de Christian II de Danemark, du musée de Leipzig, où le peintre a serré de près l'étude du modèle. Ce portrait date évidemment de l'exil du beau-frère de Charles-Quint, époque à laquelle le prince déchu semble avoir été en rapports fréquents avec les artistes. M. de Cranach, un descendant du peintre, a exposé le portrait d'un personnage, chevalier de la Toison d'Or, comme les précédents, bizarrement conforme, par le type, au portrait de la collection Heseltine, de Londres, et signalé par Mabuse, et désigné comme représentant [illegible].

[illegible] artiste, contemporain d'Albert Dürer aux Pays-Bas, [illegible] image de la ville de Louvain à Philippe II, en 1588. C'est une *Madone* assise, tenant l'Enfant Jésus. Le motif architectural compliqué montre l'amour du peintre pour le style de la Renaissance. La même tendance se révèle dans la *Vénus* (collection Schloss, de Paris), datée de 1521, et dans le groupe de *Mars et Vénus*, à M. Mersch, où la figure de la déesse fait songer à Jacopo de' Barbari, tant est ondoyante la ligne des draperies.

Signée et datée de 1503, une œuvre de ce dernier, appartenant à la galerie Weber, à Hambourg, est très authentique. Elle a pour sujet une *Jeune fille séduite par un vieillard*. Fâcheusement déparée par des retouches, la peinture est privée d'une bonne partie de son caractère. Il faut le déplorer doublement, car le rôle du maître a été essentiel dans les Pays-Bas.

Sous la signature de Catherine van Hemessen et la date de 1555, une peinture prêtée par M. Lescarts, de Mons, permet de juger cette femme peintre que Guichardin a mentionnée avec éloge. Le *Repos en Égypte* n'est point une page très originale : on y reconnaît l'influence de Jan van Hemessen, le père de l'artiste et, davantage



Hugo van der Goes pinx.

PORTRAIT DE PHILIPPE DE CROY

(Musée d'Anvers.)

Imp. J. Melzer

encore, celle de Heemskerk. Un portrait d'homme, à la National Gallery de Londres, donne une plus favorable idée du talent de l'artiste, emmenée en Espagne par Marie de Hongrie.

L'Exposition a favorisé la reconstitution passagère d'un triptyque de Jérôme Bosch dont les parties se trouvaient dispersées entre le Prado, l'Escurial et le palais d'Aranjuez. Ce retable, un de ceux mentionnés par Guevara comme ayant appartenu à Philippe II, illustre, et de la manière la plus curieuse, un texte d'Isaïe : « Toute chair est foin ». Le peintre y accumule les épisodes grotesques autour d'un chariot de foin à l'assaut duquel se ruent et se bousculent des gens de toutes professions, hommes et femmes. Les volets représentent le Paradis et l'Enfer; le tout, malheureusement, se trouve en assez médiocre état de conservation. Les collections royales d'Espagne renferment, pensons-nous, un second exemplaire de la peinture du curieux artiste dont Philippe II prisait si fort les diableries.

Par ses dimensions restreintes, un triptyque du *Jugement dernier*, appartenant à M. Seligmann, de Paris, avec, pour volets, encore *Le Paradis* et *L'Enfer*, atteste la faveur d'un genre dont le caractère comique ne saurait faire perdre de vue le haut intérêt d'art. Signalons, au sujet de ce dernier ouvrage, le rapport très étroit avec le *Jugement dernier* du musée de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne : l'initiale B s'y retrouve sur la lame du gigantesque couteau accomplissant ses ravages dans les cavernes infernales.

Parmi les toiles historiques rassemblées aux étages supérieurs, figure une intéressante composition de Jan Vermeyen, appartenant à un amateur anglais, M. Stopford Sackville. Il s'agit d'une *fantasia* à la mauresque, donnée à Tolède en 1539, devant Charles-Quint et Isabelle de Portugal. Vermeyen y assista, dit-il, et l'on retrouve, dans ses cavaliers, l'allure et la physionomie de ceux qu'il représenta si heureusement dans les vastes tapisseries de la *Conquête de Tunis*, une des plus précieuses contributions de la Couronne d'Espagne à l'Exposition. Les tableaux de Vermeyen, peintre de Charles-Quint, sont, comme l'on sait, fort rares. Le musée de Bruxelles expose sous son nom les volets d'un triptyque, provenant de l'église Sainte-Gudule, et représentant les membres de la famille de Micault. De qualité bien supérieure à la toile venue d'Angleterre, ces portraits ne révèlent pas la même main que la peinture signalée plus haut. Outre la différence des sujets, cette *fantasia* se trouve traitée en manière d'esquisse.

Nous bornerons ici ces notes sur l'Exposition de la Toison d'Or. Elle a rassemblé de précieux éléments d'information et d'étude. On peut tenir pour une rare bonne fortune d'avoir pu, à côté de joyaux de l'importance de l'*Annonciation* de van Eyck et des créations du maître de Mérode, d'avoir pu étudier à loisir une quantité de tableaux et d'ouvrages divers dont l'attrait se rehausse d'une sérieuse valeur documentaire, comme c'est le cas pour les manuscrits, les médailles, les estampes. A tous ces titres, un tribut légitime de gratitude doit être voué à ceux qui ont concouru à la brillante réussite d'une manifestation destinée à marquer la date de ce fait mémorable : le réveil de Bruges en l'an de grâce 1907.

HENRI HYMANS

P.-S. — Nous ne terminerons pas cet article sans rappeler la rectification insérée dans la *Chronique des Arts* du 7 septembre, p. 279, relativement à une estampe que nous avions crue identique à la *Descente de Croix* de Saint-Bavon, à Gand. Une comparaison, malheureusement trop tardive, nous a fait constater entre les deux ouvrages des rapports trop insuffisants pour maintenir l'assertion de notre précédent article.

H. H.



L'ÉGLISE DE BERNWILLER, DESSIN PAR J.-J. HENNER

ARTISTES CONTEMPORAINS

J.-J. HENNER

(TROISIÈME ARTICLE[1])

A peine installé au pays natal, Henner éprouve le besoin de s'épancher près de son vieux maître, attaché désormais à la mairie de Colmar, et surtout près de son camarade Zoegger, qui sera, de loin comme de près, le cher confident des mouvements les plus secrets de son âme. S'il paraît plus volontiers expansif par lettres qu'en paroles, il se montre, nous avoue-t-il, plus entraîné à l'être quand il a quelque sujet de tristesse ou d'abattement. Or sa mélancolie naturelle ne l'a point quitté, bien qu'il ait perdu tout motif d'amertume. Mais il a la préoccupation de l'existence à assurer, de l'avenir à ouvrir; il sent qu'il n'a plus à compter sur les voies officielles, et cela donne quelque gravité à sa vie.

Ce n'est point, d'ailleurs, sans un pénible effort qu'il s'est arraché, sinon à Paris, du moins à cette intimité d'intelligences proches de la sienne qui lui manquera si souvent au cours de ses séjours forcés dans les petites villes et les gros bourgs de Haute ou de Basse-Alsace

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 39, et t. II, p. 393.

à travers lesquels il ira cueillir ses commandes de portraits. Il est à peine dans son wagon de troisième qu'il est saisi par le premier frisson douloureux de ce regret :

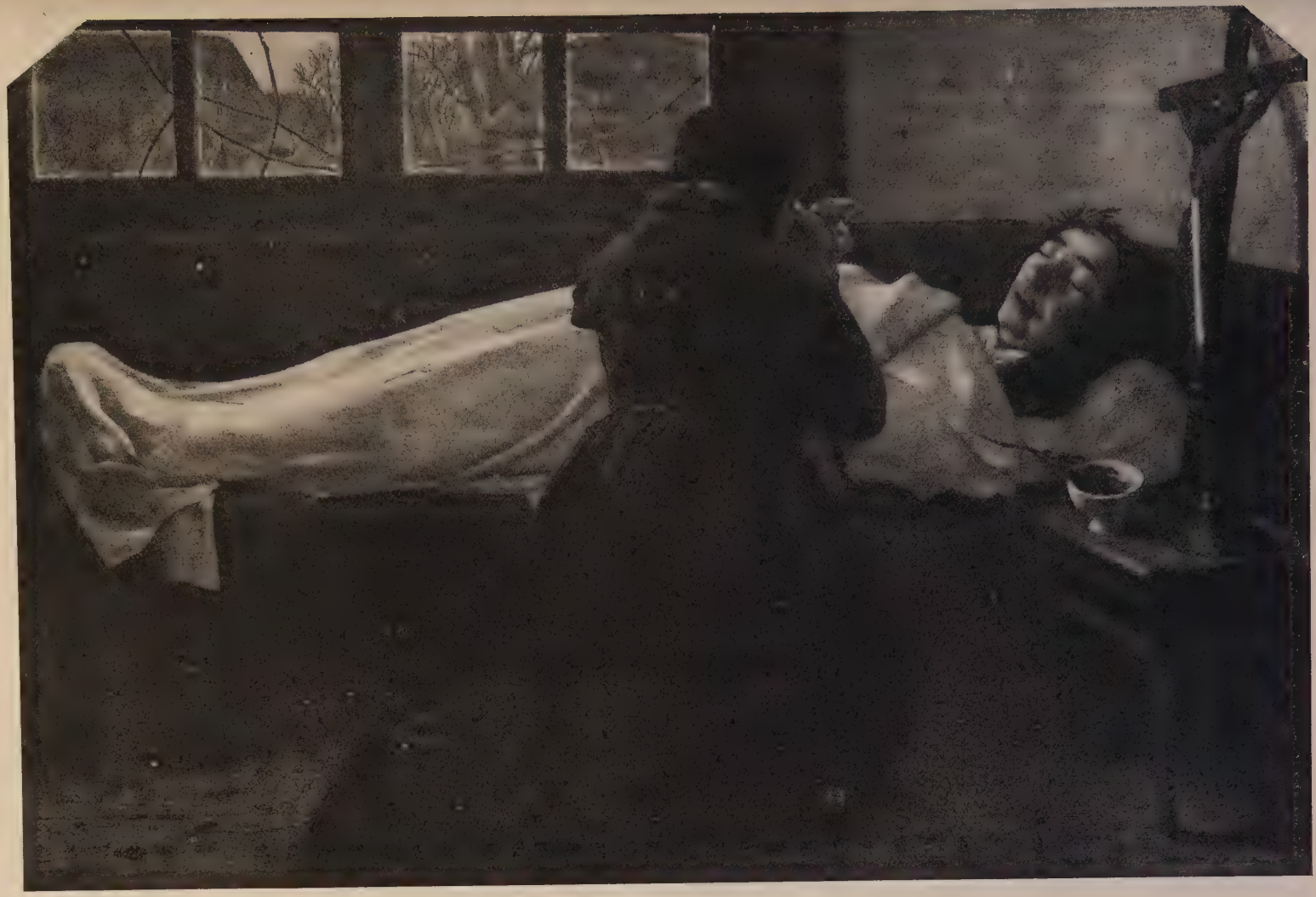
« Dans mon voyage je me suis arrêté à Dijon, pendant toute une journée. Il faisait beau, je suis sorti de la ville, j'ai trouvé un joli paysage, je me suis assis sur un tronc d'arbre, abattu, découragé, regrettant vivement d'avoir quitté Paris. J'ai retrouvé des arbres qui me rappelaient l'impression de la veille, c'est-à-dire de la nuit que j'ai passée en voiture. »

Et ici il fait le récit animé de ses tribulations de route entre une nourrice avec son marmot qui braille et un bonhomme prodigue en exhalaisons incommodes. Pour échapper à ce bruit et à ces émanations, il prend le parti de se coucher à demi sur sa banquette et de regarder par la portière. Bercée par le mouvement et par la cadence des roues, sa jeune âme contemplative s'enfonce dans une rêverie dont les spectacles réels, qui constamment se déplacent, forment l'objet. Il en a été tellement frappé qu'il essaie de décrire à son ami l'état d'exaltation cérébrale dans lequel ces illusions l'ont laissé :

« J'ai éprouvé des sensations extraordinaires; il y avait un clair de lune magnifique; je la voyais derrière une touffe d'arbres dont les feuillages se confondaient en formant des silhouettes entre les troncs qui ressemblaient à des figures fantastiques, les uns les bras en l'air, d'autres à genoux, dans des contorsions excentriques. Ailleurs, je voyais un peuplier, grand fantôme maigre qui avait l'air de se promener le long de la rivière; plus loin, c'était un groupe entier qui se causait. Il me semblait même remarquer des demoiselles en crinoline tenant des parasols. »

Cela se termine dans une exclamation d'impuissance à traduire cette fantasmagorie et par quelques bouts de croquis qui s'efforcent d'y suffire. Et cette première nuit de voyage nous dévoile le jeu habituel de sa pensée. Dès qu'il se replie sur lui-même, il est sentimental et mélancolique; mais le moindre spectacle extérieur l'intéresse et le distrait; il a un don heureux, une faculté précieuse et constante d'observation; il ne cesse de regarder.

Je ne puis m'empêcher, à ce propos, de rappeler un mot qui m'a été répété par un maître, ami et, par certains côtés, presque parent de Henner : le paysagiste Pointelin. Tous les mots de Henner sont à citer, car il n'en est point qui ne soit typique et dont on ne puisse tirer une leçon. Pointelin se plaisait à les collectionner et nous aurons occasion de faire appel à sa mémoire. Un soir, donc, ils étaient quelques amis, assis comme de coutume autour d'une table,



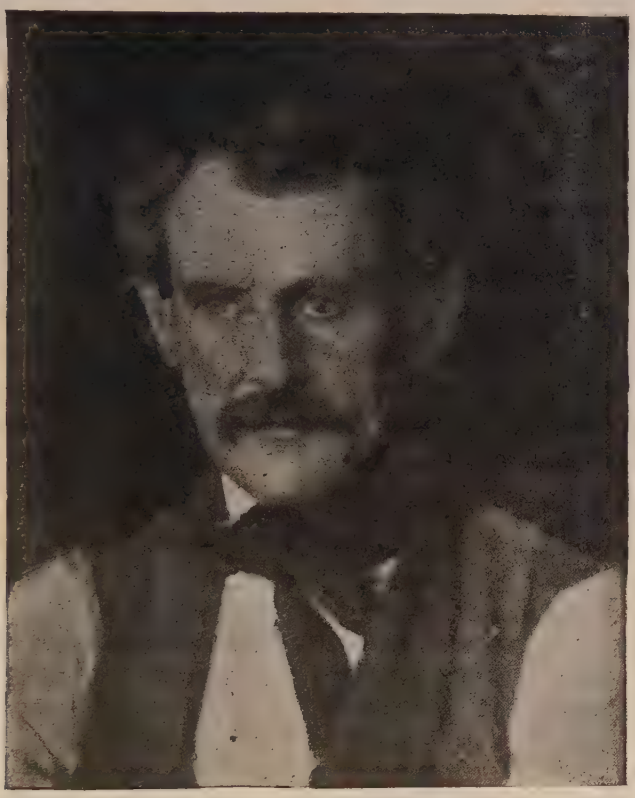
LA MÈRE DE HENNER AU PIED DU CADAVRE DE SA FILLE, PAR J.-J. HENNER

à la brasserie Mayer, rue Vavin. C'était presque tous des Alsaciens, comme on pense. Ils buvaient de la bière, fumaient des pipes et jouaient aux dominos. Le domino était un des jeux favoris de Henner. Il s'y donnait, comme à tout ce qu'il faisait, avec une attention soutenue et il ne perdait de vue ni son jeu ni celui de ses partenaires. Pointelin, pourtant, observait son œil, qui allait constamment des dominos à un verre, posé sur la table, dont l'ombre, colorée et transparente était d'un joli ton verdâtre. Amusé, il suivit ce manège, puis il remarqua en souriant : « Voilà un charmant petit effet! » Henner, à ce mot, leva le nez, l'air rieur et intrigué : « Ah! vous regardiez cela, vous aussi? » répondit-il. Puis après une pause : « N'est-ce pas? On regarde tout le temps. »

Henner, en effet, regarde tout le temps. Tandis que sa pensée vagabonde ou se replie, ses grands yeux, enfoncés sous le front têtu, suivent de leur côté, avec une curiosité jamais lassée, le mouvement des choses et la comédie du monde. Tout ce qu'il raconte, tout ce qu'il décrit, on sent qu'il le voit. Ses lettres, son journal intime, sont pleins de détails pittoresques, de vrais petits tableaux, d'autant plus vivants qu'ils sont tracés involontairement, sans préoccupation de littérature ou coquetterie de narrateur. Il aime à se voir lui-même dans sa vie et à se dépeindre aux yeux de son ami, soit qu'il ait besoin de sa sympathie, soit qu'il cherche à l'attirer en lui représentant un sort digne d'envie. Le brave garçon n'a rien du rapin, il ne prend pas devant les gens des poses d'atelier, mais, naturellement, il voit tout en peintre, jusqu'aux choses les plus douloureuses qui l'entourent. Il peindra sa sœur morte, puis sa mère pleurant aux pieds du cadavre de sa fille ; ensuite sa mère morte ; plus tard il dessine son frère Grégoire moribond à chaque étape de sa longue agonie, de même que sa belle-sœur, la femme de Séraphin, dans l'admirable portrait qu'il enleva en une fièvre d'inspiration. Il n'entre dans sa pensée aucun sentiment sacrilège de curiosité professionnelle. Tout au contraire, c'est là chez lui comme un acte de piété, de dévotion, une sorte d'hommage devant la douleur et la mort. L'homme n'est pas absorbé par le peintre, tant s'en faut, mais le peintre est toujours présent dans l'homme.

Aussitôt arrivé à Bernwiller, Henner se met donc à l'ouvrage. « Depuis mon arrivée », écrit-il à Zoegger, — d'après les premiers mots, nous voyons qu'il a mis quelque temps à écrire à son ami, — « depuis mon arrivée, je ne suis pas encore sorti de chez moi. J'ai toujours travaillé à faire des animaux dans les écuries, et

quelques croquis de paysans. Demain », ajoute-t-il, « je vais aller à Mulhouse, et de là à Altkirch. » C'est là, en effet, et c'est là seulement qu'il pourra trouver quelque ouvrage rémunéré, subvenir à son entretien journalier, et s'amasser un petit pécule pour le jour où il sera temps de retourner à Paris. Car c'est une éventualité qu'il envisagera souvent. Mais c'est comme à contre-cœur qu'il va s'installer même provisoirement dans ces petites cités de province.



SÉRAPHIN HENNER, PAR J.-J. HENNER

« Je commence à m'habituer au séjour de la campagne », écrit-il de Mulhouse le 23 juillet 1855, « au point qu'aujourd'hui j'ai quitté mon modeste village, le cœur navré je ne sais de quoi. » C'est qu'il est resté un vrai rural, qu'il ne se sent tout à fait à l'aise, en dehors de Paris, que dans le milieu campagnard qui est le sien propre, là où sont les êtres qu'il aime, où il connaît chacun, où il est connu et aimé de tous. Les plus menues choses l'y intéressent, petits potins du village qui l'amusent, travaux des champs auxquels il aime à participer; et, dès son arrivée, il va aider à rentrer les foins, de

même que plus tard, quand il sent les matinées fraîches annonçant l'automne qui s'avance, il se réjouit à la pensée des joyeuses vendanges qu'on prépare.

Il commence par peindre sur la « grande porte de la grange une charge de zouaves ». J'ai dit combien Henner était curieux, et curieux de choses militaires. Les événements d'Orient l'intéressent si vivement, qu'il ne manque pas de recommander à son ami de lui envoyer les journaux qui parlent du succès de nos armes en Crimée et qu'il ne rêve que combats entre Russes et Français. C'est ainsi que les travaux du chemin de fer à Altkirch éveillent dans son esprit l'idée pittoresque d'une ville assiégée.

Cette décoration militaire, par laquelle il marque déjà son admiration pour Horace Vernet, paraît lui avoir fait plaisir à exécuter comme une chose sérieuse. « J'en ai tiré un assez bon parti », dit-il ; « il y a beaucoup de mouvement et d'entrain. Ils font l'admiration de tous les passants, qui m'amusent beaucoup. » « La peinture », écrit-il d'ailleurs une autre fois, « amuse beaucoup les paysans. Ils sont tout heureux de se faire admettre dans mon atelier. Je ne sais pas pourquoi je dis atelier », ajoute-t-il en nous dépeignant son installation rustique. « C'est tout notre intérieur grossier, rempli de tous ses attributs champêtres. »

« Cela me plaît ainsi. Je travaille souvent dans la cour, qui est le plus joli atelier, à l'ombre d'une maison voisine le matin ; et, l'après-midi, c'est la nôtre qui me protège de l'ardeur des rayons du soleil, qui, cependant, n'est pas trop à redouter, car il pleut tous les deux jours. L'écurie me sert souvent d'atelier aussi ; les pieds dans le fumier et le derrière sur une botte de paille, je te le répète, je voudrais passer ma vie au village, accompagné ou entouré des prestiges de ces rêves que nous faisions ensemble. »

Aussi est-ce à Bernwiller qu'il entreprend cette charmante et trop courte série de tableaux de genre empruntés aux scènes de la vie rurale, et formés des éléments qui l'entourent : décor de la maison paternelle, personnages familiers qui acceptent volontiers, notamment les jeunes filles, de venir poser pour lui. Car ce bon gros garçon de vingt-cinq ans, naïf, timide, aimable, avec un brin de sentimentalité, n'est pas pour leur déplaire. Aussi peut-il écrire, à propos de la petite peinture qu'il vient de terminer (une jeune fille qui se chauffe les mains à un grand poêle) : « La jeune fille qui m'a posé pour mon tableau a fait beaucoup de jalouses, et elle en est fière. Je peux en avoir tant que je veux, elles seraient



FEMME BARATTANT LE BEURRE, PAR J.-J. HENNER

enchantées. » Et dix-huit mois plus tard, dans son journal intime, au milieu des angoisses où le plonge l'agonie de sa mère, il nous dépeindra, en quelques lignes charmantes, l'extase ingénue que le peintre qui revient de Paris a inspirée à une jeune paysanne. C'est une petite scène qui l'a frappé, car il la note huit jours après, et dans un tel moment :

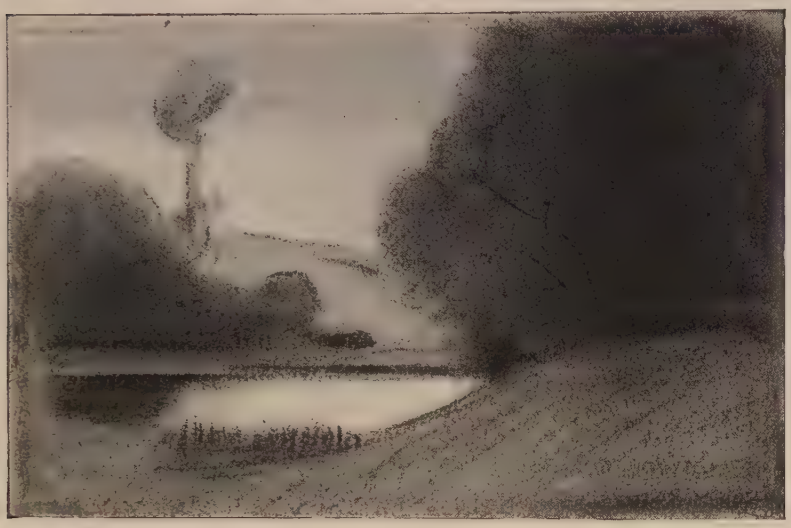
« Aujourd'hui huit jours, j'ai été voir la petite Caroline, elle est venue avec une lumière pour m'ouvrir la porte, elle souriait fort gracieusement. Elle ne m'a pas quitté un instant, pendant deux heures entières que j'ai passées chez eux. A mon départ, elle m'a demandé si je resterais longtemps à Paris. Je lui ai promis de lui apporter des lectures avant mon départ. »

Mais, en homme sage, il redoute « les cancans ». Et puis « ces pauvres filles veulent toujours s'arranger, se mettre à la mode et surtout en dimanche — et Dieu sait quel dimanche ! — pour me poser, tandis qu'elles sont bien dans le modique et naïf accoutrement de tous les jours. Mais elles ne comprennent pas cela, elles se figurent que je fais ces peintures pour se faire moquer d'elles en amusant les gens de la ville. »

Ces petites compositions de sujets rustiques sont de beaucoup ce qui lui donne le plus de plaisir à faire. Il ne peut guère, malheureusement, les entreprendre qu'à Bernwiller et il ne pourra plus désormais qu'y faire de courts séjours entrecoupés, obligé qu'il va être de courir tout le pays pour ses travaux de portraits.

Il va bientôt, en effet, se trouver constamment par voies et par chemins entre Altkirch, Mulhouse et Bernwiller, avec une petite escapade à Strasbourg, bien qu'en cette année 1855 ce soit plutôt d'Altkirch que lui arrivent les modestes travaux sur lesquels il compte. C'est d'ailleurs à Altkirch qu'il se rend d'abord. Il y est attiré par tous les souvenirs de son enfance, de son ancien maître et des amis qu'il y a laissés. Ce pays, dont il a parcouru si longtemps les routes avec son carton d'écolier, lui est en soi-même particulièrement cher et sympathique. « Altkirch est sans contredit, » écrit-il, « la ville la plus pittoresque que je connaisse. » Il y est « très bien vu ». On a pour lui « tous les égards, on est d'une politesse, on a une espèce de respect très prononcée ». Son cœur susceptible de jeune artiste pauvre, mais qui n'est pas inconscient de son mérite, est très sensible à cette considération. Aussi se plaît-il à Altkirch bien mieux qu'à Mulhouse, qu'il traite, avec quelque humeur, d' « affreuse cité de calicots ». Il y trouve la commande, presque

aussitôt, des portraits « d'un juif et d'une juive », et il ajoute : « Le portrait du juif est peut-être ce que j'ai fait de mieux en peinture. Je l'ai peut-être trop étudié, c'est-à-dire que tout est rendu avec un soin peut-être un peu trop grand. » Il se juge avec clairvoyance, mais il a la passion de la vérité et, comme il le dit à son ami un peu plus tard : « En faisant un portrait je fais une étude beaucoup plus sérieuse que si je faisais une figure aux Beaux-Arts. Je t'assure », continue-t-il, — et nous savons qu'il ne se trompe pas, — « je t'assure que j'en fais qui sont remplis de vie. » Il commence en même temps le portrait de son maître d'hôtel, M. Charles Lehmann, pro-



CROQUIS PRIS A BERNWILLER, DESSIN AU CRAYON NOIR, PAR J.-J. HENNER

priétaire de l'hôtel de l'Ours Noir, où il descend régulièrement. « C'est un ancien camarade de collège, garçon charmant qui me raconte toutes ses impressions. Il est quelque peu poétique, ou plutôt il n'est rien du tout, ce qui est déjà quelque chose, car tous les autres sont commerçants dans l'âme ou bien sont dans le bas barreau, c'est-à-dire clercs d'avoué ou d'huissier ou de n'importe quoi. » Et ici il trace de sa plume ironique un petit portrait peu indulgent de ces figures médiocres des petites villes de province, dont les ridicules l'amusent d'abord, jusqu'à ce qu'il finisse par s'en exaspérer en aspirant de toutes ses forces vers Paris. Ce qui le séduit beaucoup, « c'est d'avoir un maître d'hôtel dans la manche; on s'entretient bien, on mange à la table d'hôte », remarque-t-il avec un petit ton gourmand et satisfait. Ce brave camarade est marié

à une jolie fille et c'est une surprise qu'on lui ménage avec ce portrait. « En somme », conclut-il, « je me trouve assez heureux pour le moment. Je suis moins morose, moins sombre que dans le commencement, où j'ai réellement beaucoup souffert, car j'étais complètement découragé. » Et sa bonne humeur se manifeste, en terminant, par une petite histoire locale, comme il les aime : « Il y a ici un sergent de ville, à Altkirch, qui s'appelle Holbein. Il sait parfaitement qu'il y a eu un grand peintre de ce nom et il en est fier. Il paraît qu'il parlait toujours de la *Danse des morts* de ce grand maître, de sorte que maintenant on l'appelle *Todten-Tanz*. Ça m'amuse beaucoup. »

Cet entrain ne sera point, il faut l'avouer, de longue durée. Il écrit de Mulhouse le 24 août, ayant quitté Altkirch où il a terminé ses trois portraits qui lui « ont assez réussi ». Il annonce à son ami le départ de Goutzwiller pour la mairie de Colmar, la vacance de sa place au collège d'Altkirch et le bruit public d'après lequel ce serait lui, Henner, qui la remplirait. Il n'en paraît pas du tout enthousiaste, car il a d'autres ambitions et d'autres goûts, et son antipathie pour la vie de province trouve une nouvelle occasion de s'exhaler :

« Ceci a déjà pris de la consistance. Tu sais comme c'est dans une petite ville. Un rien fait causer. Le beau sexe, n'ayant point d'occupations sérieuses, a toujours le nez à la fenêtre et ne laisse rien passer inaperçu. Ceci est, du reste, tout naturel. Les maris se trouvent toute la journée à leur bureau, d'autres à faire des tournées à la campagne, tels que huissiers, notaires, etc., ces pauvres dames ne peuvent pas aller se promener toutes seules. Elles vont chez une voisine, d'où l'on peut bien voir dans la rue. Quand il doit y avoir un méchant concert donné par la musique des pompiers, on en parle six mois à l'avance. Le soir, les mêmes maris vont au café ou à la brasserie faire une partie à côté d'une ou de plusieurs chopes de bière, et voilà la vie que les petits provinciaux mènent. »

Et il continue par l'énumération des grands événements qui se sont passés dans la ville : l'arrivée de l'évêque venu pour donner la confirmation, la distribution des prix au collège avec les discours du principal et du sous-préfet. Il ne s'étendra pas sur ces sujets. « Tout ceci pourrait, cependant, donner occasion à un provincial de faire la plus jolie description, surtout pour une jeune fille qui l'écrirait à une de ses amies. » Et nous arrivons à cette conclusion, mélancolique quand on pense avec quelle ardeur inquiète il avait aspiré à ce séjour au pays, conclusion dont nous retrouverons l'écho dans presque toute sa correspondance de ces vingt mois d'absence :

« Pour ce qui est de moi, je regarde tout cela par-dessus la jambe et attends avec impatience de pouvoir retourner à Paris. »

Un peu plus tard, nous le voyons revenir de Strasbourg, où il est allé « par hasard ». Il « commence à avoir assez à faire » et il apprend à son ami qu'il vient de « faire le portrait d'un » curé et qu'il vient « préparer une toile à Bernwiller pour en faire un second ». L'*Abbé Hugard*, du musée du Luxembourg est assurément un de ceux-là. Henner s'était, d'ailleurs, particulièrement lié avec le curé de Moos, près Ferrette, Haut-Rhin (c'est l'adresse qu'il donne à Zoegger en le priant de lui adresser ses journaux). « Charmant garçon, plein de



CROQUIS PRIS A BERNWILLER, DESSIN AU CRAYON NOIR, PAR J.-J. HENNER

bienveillance, à mon égard », ajoute-t-il. « Je lui ai parlé de toi et il se souviendra de nous dans les nombreuses occasions qui peuvent se présenter au sujet de travaux d'église, dans ses relations avec d'autres prêtres. » Au cours d'une autre lettre, reprise à la fin avec un entrain qui lui est peu habituel, — il est vrai qu'il déclare qu'en se levant « il vient de boire une bonne goutte » et qu'il a rempli trois tonneaux de prunes pour en faire de l'eau-de-vie, — Henner, mis en veine de gourmandise, parle encore de son bon ami, le curé de Moos, qui vient de l'inviter à aller chez lui à la fête patronale : « Quelle noce il y aurait à faire, une vingtaine de curés! Le vin n'y manquera pas. » Il ne sait pas encore s'il pourra y aller, mais, s'il y va, il poussera la perversité jusqu'à passer la frontière suisse pour

aller faire une provision de cigares. C'est sans doute par ce bon curé qu'il obtint les deux commandes pour une église qu'il indique dans une lettre à Goutzwiller, en décembre 1856, comme projets à mettre en œuvre à Paris.

On ne sait ce que lui répondit Zoegger à propos de ces travaux d'église, mais on le devine au ton de la lettre que cette réponse suscita à Henner. Elle vaut la peine d'être citée presque en entier, tant elle nous dévoile, en termes à la fois virils, élevés et pleins de bon sens, la vaillance, la fierté et l'indépendance de son caractère en même temps que le fond de tristesse de sa pensée :

« ...Tu as l'air de te moquer de moi en me disant que je me fais peintre de stations, comme Oster[1] et Sorg ; prends garde, mon cher, prends garde, nous n'en sommes pas au bout de notre carrière d'artiste. Ce qu'il y a de certain, c'est que je me trouverais trop heureux de pouvoir faire les travaux de ces messieurs. Oh ! va, tout n'est pas rose dans cette vie. Je suis content de ne plus avoir ma pension et je voudrais n'en avoir jamais eu. Au moins, je me serais peut-être déjà fait une espèce de position. Tandis que maintenant plus on attend, plus on trouve cela amer. J'en suis à mon terrible début, et quand tu auras eu le grand prix, tu seras obligé de commencer cette histoire alors, et cela ne sera que plus dur. Crois-tu, par hasard, que parce que je suis obligé de faire des portraits, ou que je me trouverais heureux des stations à faire, cela veuille dire qu'on soit une croûte. Bah ! idée illusoire, terme d'atelier. On change d'avis. Quand on a du talent, on en met, on le fait voir jusque dans les dernières choses.

« Comment ont commencé les Murillo ? Celui-ci faisait des douzaines de Vierges pour un vil prix afin de ne pas crever de faim. Poussin, Ribera, le Dominiquin et presque tous les autres ont commencé comme cela. Il n'y a pas de déshonneur à être réduit à commencer par là pour un jeune homme. Je te le répète, je ferai de tout, serait-ce même des *Enseignes de sage-femme*. Les anciens peintres faisaient de tout ; ce n'est que dans cette triste éducation classique qu'on fait subir aux jeunes artistes que l'on vous apprend à envisager l'art comme cela. C'est pour ça aussi que tous ces messieurs ont tous, à peu d'exceptions près, fait les mêmes peintures.

« Il leur fallait des sujets graves, élevés, qui étaient au-dessus du vulgaire, des noms de héros, grecs ou romains. Faire un portrait, eux ! Il leur fallait un ministre pour poser ou un fonctionnaire semblable. Du reste, s'ils n'avaient fait cela on leur aurait, pour la plupart, déjà placé leurs portraits au grenier, comme tu vois que cela arrive au Louvre, oui, avec ces graves peintres d'histoire. Les anciens maîtres n'étaient pas si difficiles. Ainsi, je le répète, il n'y a pas de déshonneur à faire de la peinture pour n'importe qui, on n'est coupable que lorsqu'on fait mauvais.

1. Peintres médiocres de Strasbourg. Michel Oster a exposé aux Salons de 1847 (un portrait d'homme) et de 1848 (un *Saint Vincent de Paul glorifié*).

« Maintenant, je veux gagner ma vie. J'ai 25 ans, je serais honteux d'être à la charge de quelqu'un inférieur à moi. Du reste, gagner sa vie, c'est la première chose du monde. Pour arriver à la gloire, il faut vivre, pouvoir travailler. Mais du pain avant tout. Que m'importe qu'on me dise que j'ai plus de talent que ces peintres d'église. C'est encore une grande question de pouvoir faire voir ce qu'on sait. Car pour faire voir ce qu'on sait, il faut avoir des travaux, ou tout au moins il faut pouvoir en faire à ses frais, et encore quand on n'en retire rien, on a bien vite perdu courage. Crois-moi, je t'assure que j'ai déjà vécu plus que toi. Je fais des observations. Je médite, je compare toutes ces existences. Que de jeunes artistes alsaciens, garçons de mérite, qui avaient du talent même,



CROQUIS PRIS A BERNWILLER, DESSIN AU CRAYON NOIR, PAR J.-J. HENNER

que je connaissais à Paris. Eh bien, je les retrouve ici, l'un employé au chemin de fer, l'autre dans une fabrique à l'industrie.

« Voilà ! ils n'étaient pas en état de gagner leur vie avec la peinture. Faut-il dire que c'était faute de talent? Bien ! mais alors Oster en a puisqu'il a tant de travaux. Je connais des premiers médaillistes de l'École des Beaux-Arts, qui seraient enchantés d'avoir une place de professeur de dessin et cependant quand ils étaient à l'École, ils se moquaient bien de ces pauvres professeurs. Celui qui est au collège de Strasbourg répond au nom de Crépin, était élève de M. Picot, premier médailliste de figures peintes et de figures dessinées. Eh bien ! je le trouve très heureux et je suis sûr qu'il lui a fallu des protections en masse. Oh ! mon cher, que c'est difficile pour un artiste de gagner sa vie ; une fois qu'on est lancé, cela va très bien. Du reste, je suis de l'avis de ce professeur allemand : deux grammes de chance valent plus dans ce monde que deux kilos de talent. Ne te fie jamais à ton talent. On peut s'en passer, il n'est pas indis-

pensable à la vie ou à la reproduction du genre humain. Donc, c'est déjà beaucoup si tu arrives à avoir cet autre talent qu'on appelle intrigue, mouvement, savoir se présenter, ou se faufiler. Car c'est difficile, si difficile, que quelquefois ton meilleur ami Henner est au plus grand désespoir.

« Tâche de bien comprendre ce que j'ai voulu, mais que je n'ai pas su dire. »

Après un court séjour à Bernwiller, où il travaille à un petit tableau de genre, — c'est toujours la jeune fille qui se chauffe au poêle, — un voyage assez mélancolique à Mulhouse, où il essaie de le placer, nous le retrouvons, dans la deuxième semaine de septembre, à Altkirch, où il est appelé à l'honneur de faire le portrait de M. le sous-préfet. Ce n'est, certes, pas une mince faveur que cette distinction particulière. Il en sent tout le prix et comme il dit pittoresquement à son maître : « C'est ici le cas de se mettre sur ses jambes de derrière pour faire quelque chose de bien. » Mais il n'en dort pas la nuit, il se dit qu'il faut qu'il réussisse, « sans cela, conclut-il avec énergie dans le sein de Zoegger, je suis f...u ». Ce portrait de M. Montaubin était exécuté, de grandeur naturelle, debout, jusqu'au dessous de la ceinture et en uniforme. Son application lui a réussi et il achève ce portrait avec un succès dont on retrouve l'écho plusieurs mois après, lorsque le portrait étant bien verni et encadré comme le désirait son propriétaire qui le cache soigneusement jusqu'à ce jour, on le montre au public choisi de la petite ville, à l'occasion d'une soirée officielle. « Je viens d'avoir un succès fou, écrit-il à Zoegger, par un de mes portraits; c'est celui du sous-préfet. Il y avait une grande soirée, de sorte qu'une foule de monde ont vu ce portrait et en ont parlé partout. »

Il s'en montrait, personnellement, très satisfait et il écrit avec conviction et chaleur à Zoegger comme à Goutzwiller : « Au point de vue de l'art, c'est ce que j'ai fait de mieux! Jamais je n'ai rien fait de pareil... Vive le dessin, mon cher! — termine-t-il avec un lyrisme qui eût dilaté l'âme du maître illustre, dont la première et peut-être l'unique leçon l'avait si fortement impressionné, — vive le dessin, presque tout dépend de là! »

Il y a aussi dans cet enthousiasme une part de soulagement, car ce portrait du haut dignitaire de la sous-préfecture lui a causé bien des tribulations. Il les raconte avec la même raillerie, qui ne manque aucune occasion de s'exercer sur les ridicules du petit monde provincial :

« Pendant que j'étais en train de dessiner et sur le point de commencer à peindre, le sous-préfet se levait et me disait : « C'est singulier, « je ne me reconnais pas du tout », et ce manège se renouvelait assez souvent. J'étais déjà sur le point de me décourager, je n'osais pas me mettre à peindre, de sorte qu'à force de chercher et de mettre les choses en place, la peinture n'était plus rien. Et cependant je t'assure que la couleur de la tête et de la main est étonnante de fraîcheur et de facilité de modelé. Le préfet m'avait dit avant de commencer, d'un air important : « Croyez-vous pouvoir le faire? Il y a déjà eu plusieurs peintres qui n'ont pas osé l'entreprendre. » Il m'a effrayé et épouvanté de toutes les manières, mais je n'en prenais que plus d'aplomb. »



CROQUIS PRIS A BERNWILLER, DESSIN AU CRAYON NOIR, PAR J.-J. HENNER

Et, après le petit refrain coutumier qui marque combien son jeune amour-propre était heureusement chatouillé par les premiers frissons de la gloire naissante : « On en parle déjà partout! » il ne se fait pas défaut de raconter une de ces bonnes petites histoires plaisantes, comme il les aimait tant. Cette fois, c'est le maire de la commune de Moos qui en fait les frais. Le sous-préfet lui a fait écrire pour lui demander le tableau des récoltes de son endroit. « Le brave homme, dans sa naïveté, se dépêche de lui envoyer le garde champêtre avec un tableau qu'ils avaient trouvé dans l'église du village qu'ils venaient de démolir. » Henner juge cette histoire digne du *Messager Boiteux*, de Strasbourg, et recommande bien à Zoegger de la raconter à leur ami M. Silbermann.

Ce portrait fini, le vagabondage recommence. Il retourne à Bernwiller pour une semaine, afin de se mettre à un petit tableau

de genre, — qui serait probablement l'*Intérieur*, figurant actuellement au musée de Mulhouse, — qu'il peindra, dit-il, « autant que possible d'après nature ». Il y est encore le 29 septembre, car il écrit de là, à cette date, une lettre à Zoegger pour le consoler de son échec au prix de Rome, où le jeune statuaire s'était présenté dans la section de gravure en médailles. « Tu as eu peur de Doublemard, » lui dit-il, « et tu as été enfoncé par Ponscarme[1]. »

A ce moment, Henner est, certes, bien loin de se laisser tenter à nouveau par les mirages de la Villa Médicis. Comme il faudra plus tard que l'École l'ait repris, avec l'ambition et le désir de la gloire pour qu'il fasse, deux ans après, l'effort de se soumettre au concours! S'il n'est guère encourageant pour son ami, il est, à cette heure, assurément très sincère avec lui-même :

« Que vas-tu faire? lui dit-il. Vas-tu courir la chance une seconde fois, employer toute ton année, et ne pas être sûr de réussir? Réfléchis-y à deux fois, je te dis cela intimement. Nous sommes à peu près dans la même position. Crois-tu pouvoir largement gagner ta vie à Paris? Pour ce qui est de moi, je suis décidé à gagner de quoi manger. Car pourquoi courir après l'incertain au risque de perdre le nécessaire? Quand on est né artiste et qu'on a le caractère assez ferme, on le devient d'une manière ou d'une autre. Ainsi, si on peut gagner ce que rapporte le Grand Prix, c'est tout aussi bon et le petit succès du couronnement est bien vite passé.

Le lendemain, il est à Mulhouse. Il écrit de là à Goutzwiller; il lui annonce, avec son succès du portrait de M. Montaubin, son espoir d'aller faire des portraits à Porrentruy. Il ne sait s'il trouvera, à

1. Zoegger avait, en effet, concouru pour le prix de Rome dans la section de gravure en médailles, avec l'espoir de réussir plus aisément. On voit que son calcul fut déçu. Il n'obtint qu'une mention honorable, ce qui scandalise l'amitié partiale de Henner.

Antoine Zoegger était né à Wissembourg (Bas-Rhin) le 17 décembre 1829. Élève de Léon Cogniet, de Duret et d'Oudiné, il exposa irrégulièrement aux Salons à partir de 1865 jusqu'en 1883, entre autres une statue en plâtre, de *Télémaque* (1865), une *Vierge* et un *Ange* pour l'église de Rambouillet (1872), le modèle d'une statue de la Vierge, exécutée en cuivre repoussé pour le couronnement de la cathédrale de Clermont-Ferrand (1873). En 1880, il expose un buste de Viollet-le-Duc, pour le compte de qui il semble avoir beaucoup travaillé. Il se voua, en effet, à la sculpture décorative et monumentale et collabora aux grandes restaurations entreprises par l'illustre architecte. On lui doit les travaux de décoration du château de Pierrefonds, des travaux à la basilique de Saint-Denis, à la chapelle du fort de Vincennes, à la cathédrale de Clermont-Ferrand, etc. Il a encore coopéré à la décoration sculpturale de la Banque de France, du palais du baron Nathaniel de Rothschild, à Vienne, etc. On lui doit plusieurs médailles parmi lesquelles un portrait du général Lamoricière, dont un exemplaire se trouve au musée du Luxembourg. Zoegger est mort à Paris le 2 janvier 1885.

Mulhouse, « à faire quelque chose ou non » et sa lettre se termine sur un ton de lassitude qui va aller *crescendo* jusqu'à la fin de l'année :

« Dans ce moment, je ne sais pas du tout ce que je deviendrai, non pas par découragement, mais par cette espèce d'abandon au sort dans lequel je me trouve. »

Le pauvre Jean-Jacques passe sans doute à ce moment par une violente crise de neurasthénie. Surmenage physique et moral, mélancolie et solitude, cette longue tension de l'esprit et cette résistance du corps sont suivis d'une détente subite. Les trois lettres, non datées, écrites à Zoegger à ce moment, semblent se rapporter les unes aux derniers mois de l'année 1855, la troisième au commencement de l'année suivante. Son état de santé est très mauvais, il perd un temps précieux à un moment où il a beaucoup à faire. Il a un mal de tête qui ne le quitte pas, ses jambes refusent de le porter, tant il a des étourdissements. Il souffre atrocement, il a toujours peur de tomber, il est abattu, il n'a plus de plaisir ni d'entrain, il a essayé de tout, du repos, des soins et de l'abstinence, tout cela en vain et il est obligé de quitter Altkirch pour aller se faire soigner à Bernwiller où il doit prendre le lit. Cet état de maladie paraît avoir duré plus d'un mois. Aux premiers beaux jours qui s'annoncent, il reprend espoir et rêve d'aller faire une excursion dans le Bas-Rhin avec son ami, auquel il donne rendez-vous à Strasbourg.

Au milieu de ces soucis de santé, il ne perd pourtant pas de vue ses préoccupations de travail. Son esprit curieux et studieux a trouvé heureusement, à Altkirch, un autre esprit digne de le comprendre et au besoin de le diriger dans ses curiosités littéraires, « J'ai fait connaissance, écrit-il, je me suis même très lié avec un jeune professeur du collège rempli des meilleurs sentiments artistiques et sérieux. Il vient de faire une traduction d'Horace qui paraît dans les livraisons à quatre sous, de sorte que nous causons Virgile, Bossuet, Homère ; il a une petite bibliothèque, à ma disposition, naturellement. » Et Henner avoue ailleurs qu'il passe ses soirées et une partie de ses nuits à lire.

Débarrassé des servitudes de l'École, c'est à ce moment-là peut-être qu'il commence à bien pénétrer le charme et la grandeur simple qui font le vrai caractère de l'antiquité. Il rêve de faire une illustration de cette traduction d'Horace et il gourmande son ami de

ne pas lui donner les renseignements qu'il a réclamés à ce sujet. Mais il n'avait même pas attendu cette liaison pour lire Virgile. Rien n'est touchant comme de voir avec quelle piété il parle de ce grand nom. Virgile, qui a dévoilé le monde de la vie des champs à Millet, qui a dessillé les yeux de tant d'artistes, Virgile a aussi ouvert la voie à Henner. « Tous les soirs, je lis Virgile, dit-il dès le 23 juillet. Ses livres sur les travaux des champs ont un charme extraordinaire pour moi, j'en suis même au point que je veux uniquement peindre des sujets pareils. Il y a tant de ressources, tant de poésie, quand on comprend bien cette vie champêtre, que je trouve qu'il y a une large voie ouverte à un artiste. »

Et le tableau qu'il vient de faire, la jeune fille se chauffant au poêle, « est une inspiration de ce genre ». N'oublions pas la date où nous sommes, 1855, et le triomphe du réalisme rural qui s'était si hautement manifesté dès 1849 avec le *Vanneur* de Millet. La direction des esprits un peu indépendants était portée vers la peinture de l'existence des humbles, des choses rustiques et des mœurs provinciales. La Bretagne, la Provence, les Pyrénées, l'Algérie elle-même avaient leurs peintres. L'Alsace était déjà fière d'une petite lignée intéressante d'artistes locaux. Rien de surprenant que, comme Hébert ou Jules Breton, Henner cherchât sa voie dans la peinture de la vie populaire de son pays, vie qui avait été la sienne et qui lui restait si chère. Plus tard, même, au retour de Rome, il aura quelque velléité de reprendre ces anciens sujets. Pour l'instant il y était fatalement entraîné et le divin guide qui avait ouvert les portes de l'enfer au grand Gibelin morose pouvait plus facilement montrer le chemin fleuri des champs au jeune villageois de Bernwiller. Il est donc à supposer sans invraisemblance que c'est de ce jour que pénétra dans son esprit, grâce à Virgile, le germe de ce qui allait devenir ce beau rêve antique, ce merveilleux Élysée « virgilien », comme on l'a dit tant de fois, d'idylles et d'églogues, où les plus pures formes de beauté féminine qu'ait pu suggérer l'immortel charmeur de Mantoue s'épanouissent dans la magnificence sereine des modestes paysages d'Alsace, mieux compris, plus aimés, par la magique vertu de quelques vers latins mal traduits.

LÉONCE BÉNÉDITE

(La suite prochainement.)



VUE DE L'ANCIEN QUARTIER SAINT-GEORGES, A LYON
DESSIN PAR H. LEYMARIE[1]

(Musée de Lyon.)

LES ARTISTES LYONNAIS

(TROISIÈME ARTICLE[2])

BERJON est le plus complètement lyonnais des artistes de son temps, mais, parmi ceux-ci, quelques-uns se sont montrés, en plusieurs de leurs œuvres, imprégnés de l'esprit local. C'est le cas du peintre-aquafortiste Jean-Jacques de Boissieu et du sculpteur Joseph Chinard.

Boissieu s'intéresse au paysage en naturiste, ce qui n'est point commun à l'époque où les plus illustres traducteurs de vues, Joseph Vernet et Hubert Robert, sacrifient encore à la mise en scène et *arrangent*, combinent leurs motifs. Assurément il obéit au goût du jour en cherchant des effets pittoresques et en recourant aux contrastes de clair et d'ombre plus ou moins justifiés; mais on sent, à sa facture, qu'il représente la campagne par goût, non par métier. Lui aussi cherche l'équilibre et travaille en méticuleux avec le désir d'être vrai.

1. Ce dessin de Leymarie reproduit une des planches de l'album de M. Eugène Vial : *Dessins de trente artistes lyonnais du XIX^e siècle*. Ce luxueux recueil comprend une introduction, plusieurs notices biographiques qui résument de sûrs documents, et cinquante planches d'une remarquable exécution. Il est donc à consulter. Il a été publié en 1905, à Lyon chez Rey et C^ie, à la suite de l'Exposition rétrospective lyonnaise dont M. Cantinelli a parlé ici même.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 163.

Comme beaucoup de Lyonnais, J.-J. de Boissieu naquit dans une famille d'Allobroges dauphinois[1]. Son père était médecin et d'esprit bourgeois; il voulait bien que son fils cultivât ses dons d'artiste, mais pour gagner sa vie le plus tôt possible dans la fabrique, non pour se vouer au « genre historique ». Aussi le retira-t-il de l'école de dessin dès qu'il fut en état de passer au « modèle vivant ». Peut-être lui rendit-il service. En l'obligeant à se former presque tout seul, il le poussa vers la nature[2]. Si Jean-Jacques la regarda tout d'abord dans les tableaux des maîtres flamands et hollandais à Paris, où il se rendit en 1760, il ne tarda pas à l'étudier directement.

De 1771 à la Révolution, Boissieu avait vécu d'une charge de trésorier au bureau des Finances : à partir de 1793, il n'eut d'autre ressource que l'eau-forte. Du reste, depuis son retour d'Italie, il ne produisait plus de tableaux, l'odeur des couleurs le fatiguant[3]; il ne reprendra les brosses qu'en 1800 pour portraiturer sa femme, et ce sera l'une de ses meilleures peintures. Entre toutes les autres, se distingue le *Marché d'animaux* (Musée de Lyon), où se lisent des velléités de colorations.

C'est à partir de 1799 qu'il effectue ses gravures les plus complètes et les plus attachantes. Les scènes, comme les paysages, se recommandent par leur sincérité, et la plupart constituent de très bons documents sur la campagne lyonnaise d'alors. Sans quelques applications conventionnelles de clair-obscur, beaucoup de motifs seraient charmants, car, en général, Boissieu choisissait des sites aux belles lignes et les interprétait avec goût.

Moins doué pour la représentation de la figure humaine, il a cependant traduit, non sans bonheur, quelques individualités : en peinture, sa femme, simple et vivante (Musée de Lyon); — en gravure, le *Joueur de vielle*, le *Vieux bonhomme au bonnet* (1770), l'*Homme tenant un paysage*; — en dessin, son frère (1781, mine de plomb), Joseph de Montgolfier (1784, id.), Philippe de la Salle (crayon noir), M^me^ de Boissieu jouant du clavecin (1773). Cette dernière

1. A Lyon, le 30 novembre 1736. Il mourut dans sa ville natale le 1^er^ mars 1810 ou 1820. Entre les Lyonnais et les Allobroges, il y a maintes affinités : l'énergie méthodique, la ténacité, le sens de l'économie. Les Allobroges — Dauphinois et Savoisiens — s'affinent à Lyon, tout en conservant leurs qualités natives.

2. Jean-Jacques n'eut d'autre professeur de peinture — et encore pas longtemps — que Frontier, Parisien installé à Lyon et professionnel très quelconque.

3. Les peintres étaient encore obligés, à cette époque, de broyer eux-mêmes leurs pigments s'ils tenaient à en avoir de convenables.

image, sanguine et mine de plomb sur vélin, est d'une exécution légère, pimpante, curieuse. Les autres, caractérisés plus qu'honorablement, sont travaillés — cela n'a rien pour surprendre — en dessins de graveur, avec des modelés excessifs. Tous figurent au musée de Lyon. L'une de ses scènes dessinées les mieux écrites, le modèle de la *Leçon de botanique*, appartient à M. E. Morel (Lyon). Quant à ses dessins à l'encre de Chine et à la sépia, il n'en faut guère retenir que la *Vue de Châteauneuf*, la *Porte de la ferme*, l'*Étude d'arbre* du musée de Lyon et le *Rocher de Pierre-Scize* de la collection Bergeron, à Charbonnières. Parmi ses croquis gravés, il en est aussi d'assez libres et de typiques, telle la *Paysanne qui trait sa vache*.

Boissieu, on le voit, a laissé quelques œuvres qui font oublier ses gravures défectueuses ou banales et ses peintures honnêtement insignifiantes comme le *Cellier* du musée de Lyon. Par sa consciencieuse recherche du vrai, sa persévérance dans la représentation rigoureusement exacte, il prélude à Grobon, et, par le naturisme intelligent dont il a fait preuve, il s'apparente à Lantara, à Bruandet, à Gabriel Moreau. Et le mérite n'est pas mince d'avoir procédé comme il le fit, avec sincérité, alors que triomphaient Valenciennes et ses funestes principes. Certes il eut une âme de beau sensitif et des dons d'harmoniste — plusieurs de ses paysages dégagent la poésie des champs ; — c'est le dessin *artiste* qui lui manqua [1].

Joseph Chinard (Lyon, 12 février 1756 - 9 mai 1813) apprit à dessiner à l'école que dirigeait Nonotte, puis il entra dans l'atelier du sculpteur Blaise Barthélemy. Celui-ci n'était qu'un exécutant médiocre ; on n'a, pour s'en convaincre, qu'à regarder ses deux statues du chœur de Saint-Jean [2]. Si ses conseils ne valaient pas mieux que ses ouvrages ; on ne pouvait guère acquérir à son école que du métier. Heureusement Chinard avait reçu des dons précieux, et tout permet de croire qu'il entendait les cultiver avec soin.

Ses premiers travaux, les figures des *Évangélistes*, datent de 1780. Les chanoines de Saint-Paul les lui avaient demandées pour les pendentifs du dôme de leur église. Une telle œuvre exigeait des qualités d'interprétation et une expérience du monument qu'un

1. Il a laissé différentes gravures d'après plusieurs maîtres, notamment d'après Ruisdael, Poussin, Cl. Lorrain, Van Dyck. Le Cabinet des estampes possède une importante série de ses eaux-fortes. Il y a des œuvres de Boissieu dans plusieurs collections ; l'ensemble le plus important est celui que conserve sa famille.

2. *Saint Étienne* et *Saint Jean-Baptiste*. La première de ces figures est de 1776, la seconde de 1780. Barthélemy, né à Lyon en 1738, mourut à Paris en 1819.

débutant de 24 ans ne pouvait avoir ; aussi modela-t-il quatre figures insignifiantes, de la disparition desquelles il n'y a pas à souffrir. Lui-même sentait le besoin d'étudier encore; ses statues de Saint-Paul l'ayant lesté d'un peu d'argent, il en profite pour se rendre à Rome. Parti en 1784, il reste six ans dans la Ville Éternelle, y travaillant beaucoup d'après l'antique, et c'est ainsi qu'il achève de se former. C'était marcher dans sa voie naturelle. Cette étude du corps humain d'après des ouvrages à l'équilibre sûr, aux proportions heureuses, aux myologies loyales, répondait de tout point à ses intimes aspirations. Il y acquiert cette solidité, cette pondération, cette mesure qu'aime tout vrai Lyonnais. Il y gagne enfin d'arriver à la stylisation de la vie.

L'intendant du Dauphiné va lui confier un monument à Bayard lorsque survient la Révolution. Le jeune sculpteur, qui est revenu à Lyon en 1789, retourne à Rome en 1791, et c'est alors qu'il compose son groupe d'*Andromède et Persée,* à l'occasion d'un concours organisé par l'Académie de Saint-Luc. Son motif, bien arrangé, bien animé, lui vaut le premier prix et lui permet de prolonger son séjour près de ses chers antiques[1]. Il ne regagnera sa ville natale qu'à la fin de 1792.

Au déclin du siècle, Chinard commence de compter parmi ses compatriotes; au passage de Bonaparte, on lui demande un bas-relief allégorique pour l'arc de triomphe du vainqueur, et il modèle avec assez de conviction son *Mars arrêté par la Paix et couronné par la Victoire* pour en extraire un *Enfant* qu'il expose au Salon de 1798. Toutefois c'est seulement à partir de 1800 qu'il obtient des travaux importants et remporte de notables succès[2]. Parmi ses statues, les plus près de la réalité, celles où se remarquent les caractères lyonnais, sont le *Saint Pothin* de Saint-Nizier (Lyon) et le *Carabinier* qui monte la garde sur l'Arc du Carrousel (Paris). Le vieil évêque est une figure architecturale, vigoureuse, quelque peu trapue. Si les plis de son manteau rappellent les draperies grecques, sa face de

1. Il reprit plus tard ce groupe, mais le gâta en le traduisant dans le marbre L'œuvre, humaine et charmante en terre cuite, fut changée en ouvrage correct et froidement académique. Le marbre n'a pas été achevé, toutefois il est assez avancé pour que l'on puisse affirmer que son auteur ne l'eût pas sauvé en le fouillant davantage. Les deux œuvres sont côte à côte au musée de Lyon. La maquette appartient à M. Desjardins, à Lyon.

2. Quand Bonaparte, devenu empereur, revient à Lyon avec Joséphine, Chinard organise la décoration de l'entrée; en 1807 il est nommé professeur de sculpture à l'École locale des Beaux-Arts.

patriarche appartient bien à l'époque de son auteur ; elle vit d'une vie individuelle, que soulignent les jeux de clair et d'ombre déterminés par ses reliefs. Le *Carabinier*, qui date de ses dernières années (1811), offre un typique exemple de la littéralité unie au style. L'uniforme moderne n'a pas été traduit d'une manière plus artiste.

Mais c'est surtout dans ses bustes et ses médaillons que Chinard a œuvré en Lyonnais. Ce sont des effigies parlantes que celles de Napoléon (à M. Picard, Marseille), de Joséphine (à M. H. Sérullaz, Lyon), de M^me^ Rolland (à M. Aynard, ibid.), de Bichat (au D^r^ Lacassagne, ibid.), de Philippe-Egalité (Musée, ibid.), de M^me^ Récamier (collection Hessel), de la femme du maître (Palais des Arts, Lyon, cabinet du conservateur)[1]. Ce sont bien là des personnalités saisies sur le vif : un peu de leur pensée semble imprégné dans la terre dont leur image est pétrie. Et *M^me^ Chinard* retient entre toutes par son auréole de quiétude. Même ses têtes de fantaisie, comme les *Bacchantes* du musée de Lyon, même ses figurines aux masques minuscules, tel son portrait en pied, donnent l'impression d'être animées[2].

Son interprétation des caractères moraux égale son interprétation des anatomies. Il excelle à révéler des physionomies comme à construire des têtes. Ses faces les mieux venues resplendissent d'un feu intérieur. On peut donc appeler Chinard l'émule de Houdon. Comme ce maître, il n'a rien pris à l'antique, somme toute, que ce qui correspond à notre esprit, à nos traditions. Par son vouloir de sincérité, — vouloir bien lyonnais, — il apparaît supérieur à la plupart des sculpteurs de son époque. Pour estimer son art à sa valeur, que l'on se rappelle les sculptures de la Révolution et du premier Empire. Alors que le pseudo-grec exerce ses ravages, Houdon est en pleine décadence. Pour quelques gracieuses figures de Clodion et de Boizot, quelques excellents bustes comme la *M^me^ de Fondville* du mystérieux Defernex, pour quelques statues affranchies des entraves académiques, comme le *Sapeur* de Dumont, ou seulement à moitié conventionnelles, comme le *Vergniaud* de Cartellier, que de figures inertes autant que prétentieuses de Lemot, de Marin, de Chaudet, de Cortot, de Pierre Julien, que de bas-reliefs banals, comme celui

1. L'*Impératrice* et *Philippe-Égalité* sont en médaillons. Parmi les autres ouvrages de ce genre, il faut encore signaler le profil de M^me^ Chinard (1802) et celui du maître lui-même (id.), tous deux au musée de Lyon.

2. De ce portrait très distingué le musée de Montargis possède une bonne épreuve en terre cuite.

dont Maurice Gallin a souillé le tympan de la cathédrale lyonnaise[1]!

***

Tandis que Berjon travaillait dans sa ville natale, quantité de ses compatriotes, à l'instar de leurs aînés, s'en allaient chez les maîtres réputés de Paris. Presque tous devaient en adopter l'esthétique et s'y transformer assez pour n'avoir plus aucun caractère provincial. Hennequin (Lyon, 1763-Tournai, 1836) est un type du pire Davidien. Son *Saül et la pythonisse* du musée de Lyon appartient à la catégorie des clichés solennels et ridicules[2]. Au contraire, Alexis Grognard (Lyon, 1765-1840), malgré son séjour chez Vien, reste lui-même dans ses portraits. Celui de son frère et le sien (Musée de Lyon), celui de Thierriat en écolier (à M. Jusselain), tous trois très expressifs, sont d'une exécution franche et libre de tout académisme.

Grognard est continué par Michel Grobon, l'un des peintres les plus lyonnais, avec Berjon, du début de l'école moderne[3]. Grobon recevra bien, à un certain moment, les conseils de Prud'hon, mais c'est à l'École des Beaux-Arts qu'il se forme. Il y étudie la peinture avec Grognard et la gravure avec Boissieu. Le premier l'initie au dessin sérieux et à la robuste interprétation picturale; le second, tout en l'incitant à interroger ses chers Hollandais, l'oriente vers la nature. Aussi, malgré sa vision méticuleuse, évite-t-il, surtout grâce à Grognard, l'écueil du genre photographique. Nul Batave n'a poussé plus loin la représentation fidèle, mais nul n'a mis, à son époque, plus d'atmosphère dans les vues de villes, plus de naturisme dans les paysages.

Comme portraitiste, il a sa place parmi les révélateurs d'âmes. Entre tous ses portraits, celui de sa mère, exquise sous son blanc bonnet au ruban azur, et les siens (peinture et dessin) charment par leur en-dedans comme par leur vie extérieure[4]. De plus, ses effigies peintes valent par leur exécution picturale comme par leur structure,

1. On ne sait rien sur la vie de Gallin. Lemot, né à Lyon en 1771, se déracina complètement et son art ne relève en rien de l'école locale.

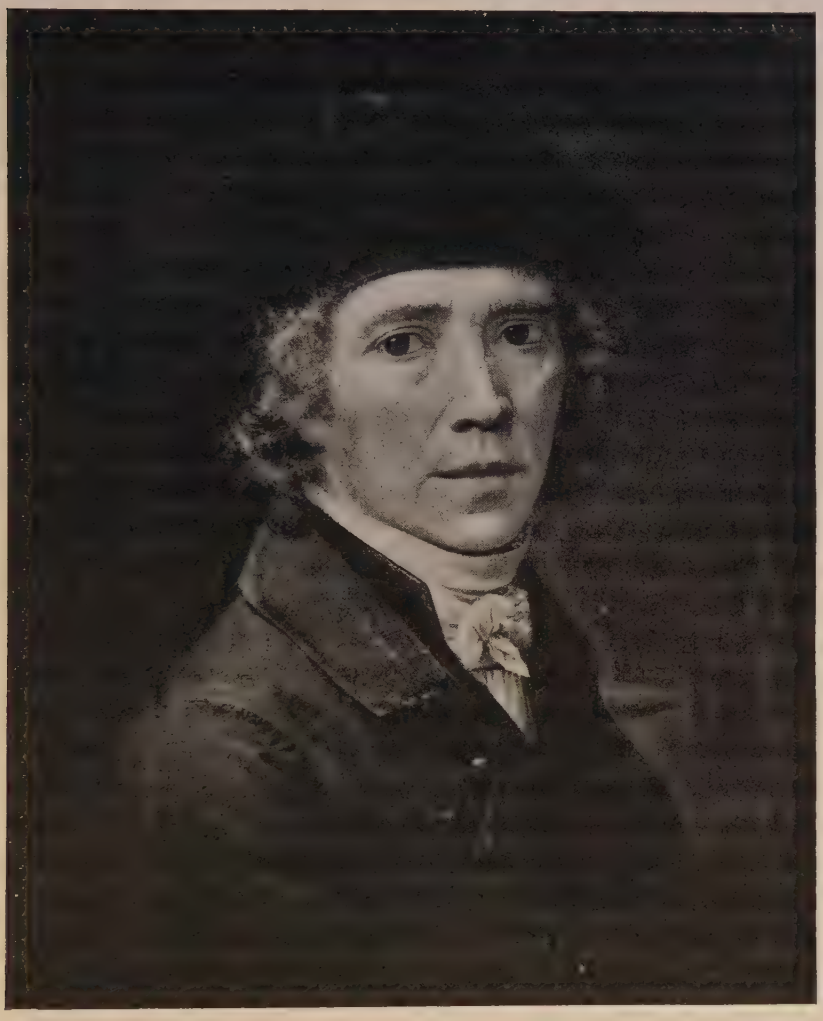
2. L'un des rares provinciaux que n'ait pas gâtés l'atmosphère davidienne est un Forézien lugdunisé, Fleury Épinat, dont la *Fraîche Matinée* (Musée de Lyon) ne manque pas de charme.

3. Grobon (Lyon, 1770-2 septembre 1853) était le fils d'un teinturier.

4. Ces portraits sont au musée de Lyon; de même les autres œuvres de Grobon dont il va être question.

les modelés en sont presque toujours d'une suavité à laquelle Prud'-hon n'est sans doute pas étranger.

Dans les scènes de genre, il n'a pas dépassé le niveau ordinaire; son *Petit rémouleur* et son *Jeune élève préparant les couleurs de son*



PORTRAIT DE MICHEL GROBON, PAR LUI-MÊME

(Musée de Lyon.)

maître (l'un et l'autre de 1794) sentent l'influence flamande et n'ont rien d'attachant. Mais, dans le paysage, sa personnalité et sa force s'affirment aussi bien que dans le portrait. Pour quelques motifs inégaux, comme la *Vue de Saint-Jean* (1804), les *Aqueducs romains* (1806), ou trop léchés, comme certaine petite *Vue des environs de*

Lyon[1], que d'œuvres dignes d'attention! Le *Pigeonnier de Rochecardon* (1795), le *Petit moulin* (1808), la *Vue de la Quarantaine* disent beaucoup en leur délectable simplicité. En outre, le dernier de ces tableaux se recommande encore par la facture large et même assez libre de ses premiers plans, ainsi que par la légèreté de son ciel. Sa *Grotte des Étroits* (1799), précieuse comme une enluminure, s'ouvre sur un fond que Jean van Eyck eût aimé. Sa *Vue de l'ancien quartier de la Pêcherie* est d'un art impressionnant, presque subtil. La maison du bord de la Saône frappe par son caractère; le pont et le fond forment un morceau délicieux, le ciel est lumineux et l'eau fluide. Sa *Vue de la cathédrale*, traitée à l'aquarelle, ne manque pas d'ampleur en sa précision et le ciel cause une bonne sensation de plein air.

Travaillant comme avec une loupe, avec des soins infinis, en quelque sorte comme un érudit dresse son monument, Grobon n'a réalisé qu'un nombre restreint de tableaux; par contre, il a laissé force dessins très variés (à l'aquarelle, à l'encre de Chine, au bistre) et des gravures où l'on retrouve toutes ses qualités d'exécutant. Les plus captivants de ses ouvrages en ce genre, à quelques exceptions près, représentent des coins de Lyon ou de ses alentours. Au point de vue documentaire, ils constituent des « séries » d'un prix inestimable; espérons qu'on les reproduira quelque jour en un album digne du maître.

Grobon ayant professé jusqu'en 1839 à l'École des Beaux-Arts, son action fut assez considérable. Il est de ceux qu'il serait injuste d'oublier. Sa vision de peintre lui a fait éclaircir judicieusement sa palette de paysagiste bien avant ses confrères; ses intuitions d'artiste, utilement servies par sa science de la perspective — que l'on reconnaît jusque dans la construction de ses ciels, — lui ont permis d'aérer ses sites. Par quelques-uns de ses effets, il apparaît comme un précurseur de nos modernes plein-airistes et, par quelques autres, il se relie en somme aux décorateurs de manuscrits du temps des Pol de Limbourg. Avec un peu plus de poésie au cœur, ou de puissance pour manifester son émotion poétique, il eût accompli de touchants chefs-d'œuvre[2].

1. Toutefois celle-ci ne manque pas de qualités, et les vestiges des aqueducs compensent le paysage environnant; quant à la *Vue de la cathédrale*, qui, d'ailleurs, paraît avoir subi des retouches, si ses premiers plans sont ennuyeux et incolores et ses maisons de tons désagréablement vernissés, son ciel a des nuages bien traités et son eau ne laisse rien à désirer.

2. Dans son extrême vieillesse, il vécut dans la solitude, montée Saint-Laurent. C'est là qu'il s'éteignit, comme il avait vécu, paisiblement.

Peu après Grobon, naissent deux peintres qui devaient dévier chez David : Pierre Révoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777-1852). Celui-ci aurait pu, mieux guidé, devenir un excellent intimiste, à en juger par sa *Scène de « Vert-Vert »* (Musée de Lyon). Mais Révoil était un affligeant médiocre à vision d'illustrateur de roman populaire; ses tableaux sont factices comme les tragédies de Lemercier et de Soumet; le succès de son faux moyen âge est l'une des plus étonnantes bizarreries du snobisme. Pour ces esprits étroits, l'art tenait tout entier dans l'exécution « polie ». Cela répondait aux concepts d'un grand nombre; les élèves ne leur manquèrent donc pas, ni les imitateurs. Avec leurs « forts en thème », ils exposèrent à Paris



L'ANCIEN QUARTIER DE LA PÊCHERIE, PAR M CHEL GROBON

(Musée de Lyon.)

et tous y furent si remarqués qu'après les Salons de 1817 et de 1819 on les regarda comme l'école lyonnaise. Erreur fâcheuse, qui s'est propagée contre toute raison jusqu'à nos jours. En vérité, Révoil et Richard n'ont de l'artiste lyonnais de leur temps que les défauts : la méticulosité et la sécheresse.

Parmi les autres peintres nés à Lyon vers la fin du XVIII[e] siècle, ceux qui portent les principaux caractères du pays sont : Antoine Duclaux (26 juillet 1783-21 mars 1868), Jean-Marie Régnier (1796-1865), Claude-Marie G. de Magneval (mars 1798-17 juillet 1864), Anthelme Trimolet (1798-1868) et François Bellay (vers 1799-Rome, 1858), tous, sauf Magneval, sortis de l'Ecole locale.

L'œuvre de Duclaux est inégal. Il comprend des choses nulles, comme les *Moutons* du musée de Dijon, des ouvrages à parties hono-

rables, comme les *Taureaux jouant* (1822), l'*Écurie de la Tête d'Or* (1857) du musée de Lyon, et d'autres tout à fait satisfaisants en leur rusticité, tels la *Cour de ferme* (1847) de M. Brassart (Montbrison) et le tableau de la collection Bergeron (Charbonnières). Duclaux tombait souvent dans la manière sèche et abusait des fonds vernissés; mais, sincère observateur, il a tracé quelques bonnes silhouettes d'animaux et produit d'heureux effets de clair-obscur[1].

Régnier, dans ses effigies, comme dans ses fleurs, se montra bon disciple de Berjon.

Cl.-M. de Magneval débuta très jeune, entre 1817 et 1818, par des portraits d'une contexture et d'une finesse qui promettaient des œuvres remarquables; mais, son père le destinant à la carrière du barreau, il s'inclina et, dès sa vingt et unième année, cessa de peindre. C'était un interprète d'une extrême loyauté, on s'en convainc par sa tête de jeune fille (à M. G. de Magneval, Lyon), sa tête de vieille femme (ibid.), d'un caractère si Berjonien, et par une autre effigie de vieillarde (ibid.), au crayon celle-là, dont le dessin probe et déjà disert eût obtenu l'approbation de Ingres.

Trimolet peignit quelques scènes de genre, dont le consciencieux et fin *Intérieur d'un mécanicien* (Musée de Lyon), puis se confina peu à peu dans le portrait, qu'il traita presque en miniaturiste, d'où son succès. Ses qualités de constructeur rachètent ses scrupules de micrographe. Sa minutie se fait accepter dans maintes effigies, bien vivantes, entre autres celles de son père et de sa mère (Musée de Dijon), d'un art délectable, celle d'un vieillard (ibid.) et celle de l'amateur Germain (Musée de Lyon), qui donne l'illusion d'un émail.

C'est aussi comme portraitiste que vaut François Bellay, dont il faut retenir l'image de sa femme et celle d'une vieille dame tricotant (Musée de Lyon); la première surtout, très écrite, quoique sans recherches exagérées, est fort gentiment évocatrice. Dans ses petits tableaux populaires, la plupart impitoyablement vernissés, on ne retrouve guère que ses qualités d'observateur. Les plus réussis sont une *Halte* (ibid.), au cheval blanc bien enlevé, et une *Écurie* (à M. Bergeron).

D'autres peintres vécurent dans leur ville natale, dont les tra-

1. Il s'essaya dans la scène de genre mais sans succès. Sa *Halte d'artistes* est une erreur qu'il souhaitait voir disparaître des murs du musée de Lyon. Puisse son désir se réaliser au plus tôt. On lui doit aussi des eaux-fortes, lesquelles reflètent les qualités et les défauts de ses peintures.

vaux n'ont rien de lyonnais; c'est le cas de Thierriat (1782-1870), honnête peintre de fleurs et de tableautins[1]; de Jacomin (1789-1858), portraitiste au loyalisme extrême, auteur d'une effigie de Berjon (à Mme Agassis, Lyon); d'Étienne Rey (1789-1867), paysagiste ordinaire; de Michel Genod (1795-1862), dont les compositions sentent par trop l'apprêt et le sentimentalisme; de Lavergne-Marin (1797-1881); de J.-D. Court (1797-1865), traducteurs probes en leurs portraits. Ce sont des producteurs de troisième plan, leur personna-



COUR DE FERME, PAR A. DUCLAUX

(Collection de M. Brassart, Montbrison.

lité ne se développa jamais. En outre, Genod fut gâté par Révoil, son professeur. Ses *Adieux du soldat* (1824, Musée de Lyon) font penser à quelque scène de mélodrame jouée au théâtre de la Croix-Rousse et expliquent ses succès auprès de la foule. Mais au moins ce Dennery de la peinture s'appliqua-t-il à conserver à ses types leur caractère individuel; il n'exagéra leurs expressions faciales qu'en vue de les rendre plus affectives.

Victor Orsel (Oullins, 1795-Paris, 1850) et Claude Bonnefond (1796-1860) séjournèrent dans l'atelier de Guérin et s'en ressentirent

1. Un de ses meilleurs est le *Cloître des Capucins*, à la fine lumière, que possède M. Bergeron.

dans leurs scènes. Le premier, qui paraît n'avoir eu de lyonnais que l'amour de l'ordre et du dessin sévère, se fixa dans la capitale. Le second fit de louables efforts pour vivifier ses personnages et les bien assembler. Sa *Cérémonie de l'eau sainte* (1830) en témoigne. Et les tonalités de son *Vœu à la Madone*, composition banale mais agréablement peinte, indiquent qu'il cherchait aussi à devenir coloriste. Nommé directeur de l'École des Beaux-Arts, il ne craignit pas d'y réformer l'enseignement dans un sens rationnel; on doit lui en savoir gré.

Les sculpteurs lyonnais nés dans la dernière partie du XVIII^e^ siècle nous sont très mal connus. Vietty et Guillot se déracinèrent comme Lemot. Il n'existe peut-être plus qu'un buste de Clément Jayet (?-1820), celui de Berjon (1788, Musée de Lyon); et nous n'avons en fait d'œuvres importantes de Jean-Marie Prost (dates inconnues) et de Charles (vers 1794-1820) que le *Childebert* du premier (Hôtel-Dieu, grande porte) et l'*Ultrogothe* du second (ibid.). Force est de se borner à constater que les deux statues de l'Hôtel-Dieu sont de bons spécimens de sculpture monumentale, sagement proportionnés et reliés à leur entourage[1]. On peut regarder Legendre-Héral (Montpellier, 1795-Marseille, 1851) comme un lugdunisé, car il vint tout jeune à Lyon et fut formé par Chinard. Ses bustes vivent bien, mais ses figures sont artificielles, d'où la parfaite nullité de ses statues religieuses.

***

Parmi les peintres du début des années 1800, plusieurs gardent les caractères locaux.

Antoine Guindrand (Lyon, 1801-1843) eut pour guide Michallon et vécut un certain temps à Paris; toutefois il y a lieu de douter que son art en ait souffert. Les paysagistes provinciaux qui, passant chaque année quelques mois dans la capitale, continuent d'explorer leur région ou les pays avoisinants, conservent par cela même assez facilement leurs signes indigènes.

Ce que Guindrand paraît avoir pris à son professeur, c'est la préparation de ses motifs. Il abusa parfois des bruns noirâtres dans ses parties d'ombre. Par ailleurs, il a très souvent manié la pâte en beau peintre et cherché des tons opulents. Dans ses *Environs d'Alle-*

1. Ces statues ont été placées en 1819. Le musée en conserve les maquettes. Charles était regardé comme un artiste d'avenir; malheureusement il mourut fort jeune, dans un accès de folie. Il avait été formé à l'école locale.

vard, des roux, des jaunes, des marrons toniques s'harmonisent sur les maisons, délicieusement rurales et si bien en concordance avec ce coin de montagne. Le ciel noirci, où achèvent de mourir sans heurt ni discorde des vestiges de teintes, reste assez impressionnant. De même le ciel de sa *Rivière d'Ain*, enténébré dans sa partie de gauche, mais radieux dans celle de droite, et si magistralement traité en sa simplicité. Cette œuvre, non moins frappante par son effet de lumière sur l'eau, tient à côté des plus beaux paysages de l'époque (1835); elle apparaît naturellement décorative, et tout, jusqu'aux



LA RIVIÈRE D'AIN, PAR A. GUINDRAND
(Musée de Lyon.)

nuages, y est d'un dessin impeccable. Sa *Moisson à Saint-Cyr* (1839) ne manque pas d'atmosphère et les blés y sont encore parés de jaunes sains et vigoureux Ces trois tableaux figurent au musée de Lyon. Son *Soleil couchant* du musée de Dijon a un ciel attractif, et les montagnes du fond, aux valeurs si justement notées, s'y profilent tout à fait à leur plan. Guindrand avait le sens du plein air : on le relève surtout dans le *Coin de montagne*, aux belles lignes, et le *Village de pêcheurs*, au ciel très bien dégradé, que possède M. Bergeron. Il serait arrivé sans doute à illuminer ses toiles et à les égayer de colorations franches s'il n'avait été habitué aux éclairages de clair-obscur. On peut le dire un précurseur[1].

1. Son portrait, peint par Court, appartient à M Jung (Lyon).

Jean-François Montessuy (Lyon, 1804-1876) alla chez Hersent, puis chez Ingres, au sortir de l'école lyonnaise. Sa *Fête à Cerbara* (1847, Musée[1]), d'un arrangement poncif, retient par ses figures normalement édifiées et sa tentative de colorations. La femme agenouillée à droite devant la petite fille porte une robe d'un savoureux cadmium. Claudius Jacquand (Lyon, 1805-Paris, 1878) portraitura et composa des scènes de genre en obéissant aux conventions régnantes. Son *Thomas Morus* (Musée) a les défauts des vignettes peintes; par contre, son *Amende honorable* (ibid.) ne se présente pas trop mal. Nicolas-Victor Fonville (Lyon, 1805-Thoissey, 1856) travailla le paysage avec les meilleures intentions, sans arriver à se guérir d'une sécheresse funeste.

Benoît-Joseph Guichard (Lyon, 1806-1880) traversa l'atelier de Ingres et suivit Delacroix. Son premier ouvrage notoire, le *Rêve d'amour* (Musée), date de 1835 et reflète bien les concepts romantiques d'alors[2]. Un jeune seigneur, qui semble sortir du théâtre de Victor Hugo, contemple une jeune femme endormie, non loin d'un sultan comme en suggèrent les *Orientales*; et, dans le fond, à droite, surgissent, des fumées traditionnelles, les phases du songe. L'effet pictural repose sur une opposition de noirs, d'incolores sombres et de tons de chair jaunis. On chercherait en vain dans cet ouvrage quelques caractères manifestement lyonnais. Et l'on n'en trouverait pas davantage dans ses compositions religieuses, la plupart quelconques.

Guichard ne se rattache à l'école de sa région que par ses figures isolées et quelques scènes sans prétention. La *Mauvaise Pensée* (un homme avec un démon derrière sa tête) et la *Pensée du ciel* (un capucin en méditation), essais de symbolisme plutôt prosaïques et naïfs, sont avant tout, de même que l'*Antiquaire*, de bons portraits. Il y a beaucoup plus d'art dans les quatre petites peintures suivantes : *Fantaisie mythologique* (à M. de Magneval), *Les Ormes* (Musée), les *Noces de Gamache* (esquisse, ibid.) et *Concert sous bois* (à M. Bergeron). La première a la grâce d'une idylle prud'honienne et l'intérêt d'une symphonie de Delacroix. Quelques figures, nymphes ou oréades, y glissent comme des apparitions dans un décor naturel, dont les lointains dégagent une fraîche poésie. Ce sont comme des

1. A partir de cet endroit, le mot « Musée » sans autre désignation sera mis pour « Musée de Lyon », afin d'éviter les répétitions fastidieuses.

2. L'étude de ce tableau appartient à M. Saint-Yves (Lyon), qui possède aussi un portrait du maître par lui-même en 1835.

symboles de l'éternelle jeunesse dans une évocation du printemps. L'ensemble captive par son arrangement comme par ses tonalités, dont quelques-unes enchantent, entre autres, à gauche, un rose tendre et un gris imprégné de cadmium opalin. La seconde scène, d'un doigté bien personnel, paraît non moins exquise en sa simplesse et très intime. De jolies teintes, semblables à celles des fleurs un peu fanées, féerisent la robe de la fillette et le costume de la maman. Les *Noces* séduisent par l'agréable ordonnance de leur décor, la sémillante orchestration de leurs taches — malheureusement altérées



TEMPS ORAGEUX, PAR L.-H. ALLEMAND

Musée de Lyon.)

— et la verve de leur facture. Quant au *Concert*, il n'existe que comme harmonie de tons.

Guichard n'a pas donné dans ses grandes compositions tout ce que promettaient ses menues œuvres; il fut plus complet comme éducateur que comme réalisateur. Il forma de nombreux élèves, dont plusieurs artistes de valeur: à Paris, Bracquemond et Berthe Morisot; à Lyon, Seignemartin et David Girin.

Simon Saint-Jean (Lyon, 1808-Ecully, 1860), très doué pour l'interprétation de la fleur et l'arrangement décoratif, s'appesantit exagérément sur les détails infimes et rechercha par trop les effets grandiloquents. Il eut comme guides Révoil et Thierriat; sans doute est-ce l'influence du premier qui l'entraîna au maniérisme et le fit choir si souvent dans la joliesse banale.

Hippolyte Leymarie (Lyon, 1809-Saint-Rambert-en-Bugey, 1844) reçut les conseils de Trimolet, puis de Berjon, et enfin, pendant quelques mois, de Guindrand. Il étudia beaucoup tout seul devant la nature et ne sortit guère des paysages que pour représenter des vues de villes. Peinture, aquarelle, eau-forte, lithographie, il a touché à presque tous les procédés. Il lui arriva d'arranger des sites, de transporter dans l'un les éléments d'un autre ou d'en styliser les formes; toutefois il s'appliqua de son mieux à respecter leurs caractères. Dans les coins de cités, il ne se départit jamais d'une scrupuleuse exactitude à la Grobon. Sa *Vue de l'ancien Pont du Change* (dessin à la plume lavé de bistre et sépia, Musée), bien établie et lumineuse, donne la sensation d'une eau-forte artiste. Sa *Vue d'Édimbourg* (aquarelle, ibid.) est dûment caractérisée; et si ses teintes n'enthousiasment point, par contre paraissent-elles très justes. Leymarie observait les décors citadins avec la conscience d'un chargé de mission. Ses vues de Lyon ont une valeur documentaire de photographies. Peu doué pour le tableau, c'est par quelques dessins qu'il survivra[1].

Louis-Hector Allemand (Lyon, 1809-1886) a droit à une place honorable parmi nos paysagistes. Constructeur entendu et peintre vigoureux, il fût parvenu sans doute au premier rang s'il eût été vraiment original. Mais il était de ceux qui tiennent à suivre quelqu'un. Les Hollandais, puis Théodore Rousseau, exercèrent tour à tour une action sur sa manière.

Ses paysages, tous assombris maintenant, méritent d'échapper à l'oubli à cause de leur dessin. Ceux du musée, la *Fin d'un orage* (1851), *Temps orageux* (1856), le *Buisson courbé par l'orage* (1859), comptent parmi les meilleurs. Celui qui fait partie de la collection de MM. Ravier (Morestel) est le plus recommandable comme exécution picturale. Du premier, il n'y a plus guère de visible que l'éclaircie dans le ciel; mais les deux autres, vivants, puissants, impressifs, font toujours un excellent effet. Le *Buisson* a plutôt gagné à l'obscurcissement de ses tons : il n'en paraît que plus dramatique. Tout y dénote une observation sûre; et, depuis l'humble terrain du premier plan jusqu'aux fières nuées, tout y est établi, écrit avec cette simplicité qui caractérise les œuvres fortes. Si cette page rappelle Ruisdael, au moins est-ce par de rares qualités.

1. On trouve aussi deux lithographies de Leymarie, deux intérieurs de maisons de la rue Saint-Jean, dans un ouvrage oublié aujourd'hui, *Lyon vu de Fourvière*, de Léon Boitel.

Malgré ses efforts pour se rendre batave, Allemand resta lyonnais par sa volonté de bien édifier les plans et les formes, de bien assurer la perspective des ciels. Ses dessins, dont quantité l'emportent sur ses tableaux, renseignent à ce sujet. M. Bergeron en possède un très large, qui prélude aux crayons de Vernay.

Pierre Bonirotte (Lyon, 1811-Orliénas, 1891) se plaisait aux scènes de genre et en travaillait les personnages comme des portraits. L'une de ses compositions typiques relate l'origine de la fabrication des riches étoffes de soie à Lyon (1849, Musée). Le motif est intelligemment disposé et l'on y voit un vif désir d'obtenir des colorations



LE LAVOIR, PAR A. PONTHUS-CINIER

(Musée de Lyon.)

Les rouges et les jaunes du négociant qui déroule le tissu sur la table, les teintes chatoyantes de ce tissu, sont d'une somptuosité de bon aloi. Sa *Vue de l'Arc de Trajan* (à M. Bergeron), où presque tout est coloré, dit son talent de traducteur loyal.

Antoine Ponthus-Cinier (Lyon, 1812-1885), élève de l'École de sa ville natale, peut être mis, comme force réalisatrice, à côté d'Allemand. Mais sa manière diffère de celle de son aîné. Le *Lavoir* (vers 1858, Musée) est un décor délectable, dont le fond s'orne, à gauche, de ravissantes lignes. Si les teintes des premiers plans sont alourdies, salies, les verts jaunissants des beaux arbres n'ont rien perdu de leur vie; ils restent de savoureux diadèmes. Le paysage des *Bûcherons* (ibid.) n'est pas moins décoratif et paraît presque grandiose. Le premier plan, surtout au milieu, séduit par sa facture. En certains

endroits, les verts ont noirci ou roussi; toutefois les tonalités encore visibles sont assez puissantes.

Comme peintre, Ponthus-Cinier ne retient pas longtemps : le XIXe siècle a produit force paysagistes de sa taille; son originalité et sa valeur d'artiste s'affirment particulièrement dans ses dessins. Quelques-uns ont assez grand air : *Les Baux* (côté sud), au ciel affectif par la magie d'un peu de blanc, *Le Colombier (Ain)*, à l'imposante silhouette. D'autres impressionnent par l'expressive interprétation de leurs caractères : la *Voie des tombeaux à Pompéi*, les *Alpines de Saint-Rémy à Maussanne*, les *Vieux ponts de Saint-Fortunat* (Rhône), les *Baux* vus de la route de Saint-Rémy, les *Ruines de Ventadour (Ardèche)*, ces trois derniers véritables poèmes élevés à la gloire des rochers. Plusieurs, comme le *Cloître d'Elne*, si délicieusement évoqué, valent par leur effet de clair-obscur. Certains intéressent par leur ciel — c'est le cas d'un *Coin de Naples* — ou par leur lumière, — telles la *Vue de Port-de-Bouc* et celle de *Tarascon*, d'une louable simplicité. Et il en est un qui, malgré son format modeste, s'impose à l'attention par le groupe d'arbres qu'il fait revivre : c'est le motif pris à Neuville-sur-Ain. Tous ces paysages se recommandent par un dessin large, des plans fortement établis et des valeurs expertement notées à l'encre de Chine, qui les rendent éloquents comme des pages colorées. Grâce à son entente de l'harmonie des tons, ses sous-bois sont aérés, ses coins de montagnes animés, ses effets de lumière obtenus à merveille jusque dans les ciels[1]. Par son naturisme sincère comme par sa science de constructeur, il est bien lyonnais. Et l'on peut reconnaître encore l'âme de son terroir dans sa préoccupation de choisir des sites naturellement bien arrangés.

Auguste Lehmann (Lyon, début du siècle - 1872), élève de Vibert, se montra portraitiste insigne dans quelques gravures qu'il fit d'après ses propres dessins. Son portrait de Grobon (Musée) se recommande par une vie intense. Le maître aurait eu difficilement un plus digne révélateur de ses traits et de son âme.

D'autres Lyonnais de la même période, qui se fixèrent à Paris après y avoir achevé leurs études ou vécurent à l'étranger, ne sauraient être classés parmi les artistes locaux. Tels sont : André Magnin (1802) qui, au sortir de l'atelier Guérin, s'en fut mourir à Bologne (1823 ou 1824); Pétrus Perlet (1804-1843) qui, de l'atelier de Gros, passa dans celui de Ingres et mourut avant d'avoir donné

1. Les dessins précités sont tous au musée de Lyon; ils font partie d'une importante et attachante série de paysages à l'encre de Chine.

toute sa mesure; Auguste Flandrin (1804-1843), autre élève de Ingres, bon portraitiste, mais sec parfois jusqu'à la dureté[1]; Henri Blanchard (1805-Paris, 1873), compositeur banal formé par Gros; Paul Chenavard (1807-Paris, 1895), élève de Hersent et de Ingres, peintre penseur plus intéressant par ses vastes concepts que par ses réalisations; Hippolyte Flandrin (1809-Rome, 1864), le célèbre disciple de Ingres; Jean-Paul Flandrin (1811-Paris, 1902) et Michel Dumas (1812-1885), également ingristes[2].

L'amour lyonnais des Flandrin pour le dessin sévère et intégral



LES BAUX, DESSIN PAR A. PONTHUS-CINIER

(Musée de Lyon.)

les prédisposait à l'ingrisme; mais en adoptant la doctrine de l'apologiste d'Homère, ils s'obligeaient à idéaliser ou à synthétiser leurs personnages scéniques et, partant, à atténuer, même à annihiler, dans leurs compositions, leurs principaux caractères indigènes. Toutefois on retrouve ces caractères dans leurs portraits : cela se comprend de reste, surtout dans ceux d'Hippolyte, qui fut vraiment supérieur dans l'interprétation des physionomies. Sa *Jeune fille*, aux modelés si merveilleux, du Louvre, se rattache à Grobon autant, sinon plus, qu'à Ingres.

1. Le musée de Lyon conserve deux portraits de ce peintre, l'aîné des Flandrin.

2. Saint-Ève (1810-1856), n'ayant pas fait de gravures originales, n'a pas à figurer dans ce travail.

En Chenavard, on reconnaît le Lyonnais à l'unité et à la logique de son plan d'une histoire de l'humanité, au soin qu'il prit d'assurer la statique de ses scènes, de rendre ses thèmes compréhensibles et mieux encore à sa manière de bâtir ses dessins, de maçonner ses têtes avec des traits accusateurs.

Parmi les sculpteurs nés dans le premier quart du siècle, ceux dont les œuvres comptent sont des provinciaux venus en pleine jeunesse à Lyon : Jean-Marie Bonnassieux (Panissières, Loire, 1810-Paris, 1892) ; Joseph-Hugues Fabisch (Aix-en-Provence, 1812 - Lyon, 1886) ; Guillaume Bonnet (St-Germain-Laval, 1820 - Lyon, 1873). Mais le premier, au sortir de l'École lyonnaise, se rend à Paris et reçoit les conseils de Foyatier, de Ramey fils et de Dumont ; il n'a donc rien de lugdunien[1]. Il en faut dire autant du troisième, quoiqu'il s'installe à Lyon à son retour de la Villa Médicis, où l'avait envoyé un prix de sculpture en médaille[2]. Fabisch, au contraire, arrive très jeune à Lyon et n'en sort plus. On peut croire qu'il s'y modifie en s'y perfectionnant ; en tout cas, ses œuvres ne se distinguent de celles de l'ambiance que par leur peu de caractère individuel. Sa *Béatrice* (1855, Musée) vaut par sa grâce naturelle, son harmonieuse *Rébecca* (1859, Musée du Havre) l'emporte sur toutes ses autres créations. Il a fait maintes figures religieuses, la plupart d'une grande douceur, mais sans piété vraie ; et c'est dommage, car, par leurs qualités sculpturales, elles se relient aux chefs-d'œuvre de Chinard. En cherchant le style, Fabisch a parfois diminué la vie de ses statues ; il n'en a jamais négligé les proportions : son sentiment du beau était très délicat[3].

ALPHONSE GERMAIN

(*La suite prochainement.*)

1. Lyon possède quelques-unes de ses œuvres les mieux venues : les trois *Heures* du Palais du Commerce.

2. Il ne fut jamais un statuaire remarquable, mais ses bustes ont du caractère et de la vie.

3. Il fut longtemps professeur à l'École des Beaux-Arts et remplit sa mission en toute conscience. Ses élèves, comme tous ceux qui l'ont connu, l'aimaient profondément ; il a laissé la mémoire d'un homme de bien.

Le Gérant : P. Girardot

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

CONRAD WITZ

ET SON RETABLE DE GENÈVE



LE DUC LOUIS DE SAVOIE
SOUS SA TENTE
MINIATURE, ÉCOLE FRANCO-SAVOYARDE
XV^e SIÈCLE
(Ms. latin 9473, Bibliothèque Nationale, Paris)

Dans l'histoire de l'art, un contraste frappant résulte de l'abondance des renseignements que nous possédons sur les quattrocentistes italiens et de la pénurie des documents qui nous sont parvenus sur leurs collègues du Nord.

En Italie, il n'est point de peintre un peu capable du XV^e siècle qui n'ait, grâce à Vasari, son état civil. Au nord des Alpes, les critiques sont réduits à baptiser des artistes de noms hypothétiques. Les maîtres « de Flémalle », « de la Vie de la Vierge », « de la Mort de la Vierge », « des Cartes à jouer », nous ont transmis des œuvres admirables, sans prendre soin de nous léguer leur nom. Félicitons-nous donc lorsque des savants parviennent à ressusciter un artiste en mettant en lumière, par des découvertes d'archives et des études de style, son nom, son œuvre et le cadre dans lequel il a vécu. C'est ce que M. Daniel Burckhardt, conservateur des collections d'art de Bâle, a fait récemment pour le peintre Conrad Witz, de Constance, mort au plus tard en 1447 et auteur de plusieurs tableaux, dont un ensemble important, daté de 1444, est conservé en partie à Genève[1].

1. Bibliographie de Conrad Witz :
Daniel Burckhardt, *Konrad Witz*, dans la *Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen*, Bâle, 1901, in-4°, pl. — Le même, *Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei*, dans le *Jahrbuch der*

L'histoire de cette découverte serait assez curieuse à faire, mais elle dépasserait les limites de notre étude; aussi nous bornerons-nous à indiquer sommairement ses phases principales. Le point de départ en a été la signature qu'on lit au-dessous du panneau de Genève figurant la *Pêche miraculeuse* : « *Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea. 1444.* » Tout d'abord, J.-J. Rigaud, auquel nous devons de précieux renseignements sur les arts à Genève, lut « 1415 » au lieu de « 1444 » et identifia le maître avec un peintre vénitien, Bono Grégoire, qui était au service d'Amédée VIII, duc de Savoie, en 1414[1]. On ne tarda d'ailleurs pas à faire justice de cette erreur[2], et M. Daniel Burckhardt[3] reconnut sous la forme latine de cette signature le nom de Conrad Witz, dont les archives de Bâle vinrent lui confirmer l'existence. Toujours en prenant pour point de départ la peinture signée de Genève, il réussit à grouper autour du nom de Conrad Witz une série d'ouvrages conservés dans les musées de Bâle, de Strasbourg et de Naples, et il révéla ainsi une œuvre fort intéressante d'un artiste originaire du haut Rhin et ayant subi diverses influences, parmi lesquelles il faut noter surtout celles de la Bourgogne et des Flandres. Les travaux de M. Burckhardt attirèrent immédiatement l'attention des historiens d'art allemands, car ils soulevaient deux questions qui les touchaient de près : la pénétration de l'art flamand-bourguignon dans les régions du Haut-Rhin vers le milieu du XV^e^ siècle, et l'origine de la gravure allemande, dont un des représentants les plus connus, le maître E. S., était issu

k. preuss. Kunstsammlungen, t. XXVII, Berlin, 1906, pl.; — Aug. Schmarsow, *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbaren um die Mitte des XV. Jahrhunderts* (1430-1460), dans les *Abhandlungen der phil. hist. Klasse der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenchaften*, t. XXII, n° 11, Leipzig, 1903, in-4°; — Le même, *Konrad Witz und die Biblia Pauperum*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVIII, 1905, in-8°; — G. Dehio, *Konrad Witz*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902, p. 229 et suiv.; — L. Baer, *Eine Zeichnung des Meisters der Spielkarten*, dans les *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider gewidmet...*, Fribourg-en-Brisgau, 1906, in-4°; — R. Stiassny, *Zu Konrat Witz*, dans le *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XXVII, Berlin, 1906, p. 285; — Campbell Dodgson, *Die Biblia Pauperum*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1907, 2^e^ livr., p. 169 et suiv.; — Claude Phillips, *A crucifixion by Conrat Witz of Basel*, dans le *Burlington Magazine*, 1907, p. 103 et suiv.; — Aug. Schmarsow, *Conradi Sapientis de Basilea Biblia Pauperum*, dans la *Zeitschrift fur christliche Kunst* 1907 [réponse à M. Campbell Dodgson].

1. J.-J. Rigaud, ancien syndic, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève, 1876, in-8°, p. 33 et 40.

2. J. Mayor, *L'ancienne Genève*, Genève, 1896, in-4°, pl.

3. Ouvr. cité.

précisément de cette contrée. M. Schmarsow, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Leipzig, a étudié ces deux problèmes. Il a mis en lumière l'influence de Claux Sluter et des frères Van Eyck sur Conrad Witz. Puis, dans une nouvelle étude, il revendiqua en faveur de ce maître les illustrations d'une édition de la *Bible des Pauvres* qui avait fait partie de la fameuse collection Weigel à Leipzig, mais dont on ne connaissait, au moment où il écrivait son étude, que quelques fac-simile[1]. Enfin, M. Leo Baer est allé jusqu'à proclamer Conrad Witz un des inventeurs de la gravure, en l'identifiant avec le « Maître des Cartes à jouer »[2]. Pendant ce temps, M. Burckhardt ne perdait pas de vue son héros et poursuivait dans les Archives de Constance des recherches dont le résultat définitif lui permit d'ajouter une pierre à l'édifice qu'il avait élevé antérieurement[3].

Cette année-ci, la critique anglaise s'est emparée du sujet, M. Campbell Dodgson a retrouvé la *Bible des Pauvres* à laquelle M. Schmarsow avait fait allusion, et il se déclare en mesure d'affirmer que les illustrations de cet ouvrage ne sont pas de Witz. A ce résultat négatif, M. Claude Phillips oppose la découverte, dans une collection particulière de Londres, d'un panneau figurant la Crucifixion et pouvant être considéré comme une des dernières et meilleures œuvres du maître.

Les recherches sur Conrad Witz furent marquées jusqu'à présent par trois phases, correspondant chacune à une étape par laquelle on s'approchait de la connaissance de son lieu d'origine. Tout d'abord la signature de Genève fit croire à un artiste de Bâle, puis, en 1901, M. Burckhardt publia un document des Archives de Bâle qui mentionnait Witz comme étant de Rottweil (Wurtemberg); enfin, tout récemment, le même auteur a prouvé que sa véritable patrie était la ville de Constance. Comme la plupart des artistes émérites de son temps, Witz était reçu bourgeois dans les villes où il se fixait successivement. Ainsi, à Bâle, il pouvait se réclamer de sa bourgeoisie de Rottweil, et à Genève il invoquait celle de Bâle.

Le but que nous poursuivons ici est de donner un aperçu général de la vie et de l'œuvre de Conrad Witz, et d'étudier en particulier son retable de Genève, qui constitue un des ouvrages les plus impor-

1. Ouvr. cité.
2. Ouvr. cité.
3. Voyez le *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen.*

tants de sa carrière et sur lequel la science n'a pas encore dit son dernier mot.

*
* *

Conrad Witz appartenait à une de ces familles du moyen âge dans lesquelles le métier se transmettait de père en fils. Son père, Hans Witz, natif de Constance, était orfèvre et peintre. Cette carrière impliquait alors une vie nomade, ce qui explique le caractère international propre à l'art du moyen âge et la pénétration rapide dans les régions les plus lointaines des innovations réalisées dans un centre productif, que ce soit les Flandres ou l'Italie, Bruges ou Florence. Hans Witz quitta donc de bonne heure sa ville natale et alla se fixer en 1402 à Nantes, à la cour du duc de Bretagne Jean V, qui favorisait les arts et avait fait édifier la façade de la cathédrale de cette ville. Dix ans après, en 1412, notre artiste revient à Constance et y séjourne pendant le concile qui se réunit là de 1414 à 1418. Après la clôture du concile, Hans Witz disparaît de Constance et retourne en France, mais son fils Conrad est mentionné plusieurs fois dans les Archives de cette ville durant les années 1418 à 1427. Nous retrouvons Hans au service du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Les comptes publiés par Delaborde le citent sous le nom de « Hance de Constance, paintre » en 1424 et 1425[1]. A ce moment, Philippe le Hardi se préparait à une joute brillante qui devait le mettre en présence du duc de Gloucester, le mari de Jacqueline de Hainaut. Le duel n'eut pas lieu, mais les préparatifs n'en furent pas moins considérables. Des chabraques, des étendards, des bannières, des tentes luxueuses, des armures et des costumes chargés d'or devaient donner à la suite du duc un éclat extraordinaire. L'exécution de ces « habillemens » fut confiée à un orfèvre, à deux brodeurs et à deux peintres (Colart le Voleur de Hesdin et Hans Witz), qui devaient accomplir leur tâche à Bruges. Hans Witz avait pour mission tout d'abord de se rendre à Paris pour effectuer les acquisitions nécessaires, puis de « faire patrons et autres choses de son métier », c'est-à-dire d'inventer des modèles d'après lesquels orfèvres et brodeurs accompliraient leur travail.

Pendant le séjour de ce maître à Bruges, Jean van Eyck, qui résidait alors à La Haye, fut nommé par lettres patentes, datées de Bruges le 19 mai 1425, « pointre et varlet de chambre » du duc de

1. *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, 1849, t. I, p. 201 et suiv.

Bourgogne. Quelques mois plus tard (en août), il arrivait à Lille après avoir sans doute touché barre à Gand, où se trouvait l'atelier de son frère Hubert, et à Bruges, où résidait alors son souverain. Quoi qu'il en soit, et sans vouloir abuser des hypothèses, nous sommes portés à croire que Hans Witz aura rencontré à ce moment-là l'artiste dont la gloire venait d'être consacrée par la faveur ducale, et que cette entrevue n'aura pas été sans exercer une influence sur son art et sur celui de son fils. En tout cas, il a eu l'occasion de voir des œuvres qui, comme le retable de Saint-Bavon, mettaient les Flandres au premier rang parmi les centres d'art, et de s'assimiler l'esprit et les procédés auxquels la peinture de ce pays devait sa valeur exceptionnelle.

Après cette période d'activité, Hans Witz s'associa son fils Conrad et se fixa avec lui, durant les années 1428 à 1431, à Rottweil. Ensuite, il se transporta, très probablement en sa compagnie, à Bâle, où il est mentionné par un document de 1448.

Passons maintenant à la biographie de son fils Conrad. D'après M. Burckhardt, il a dû naître vers 1398. Il passa les premières années de sa vie en France sous l'égide paternelle et vint s'établir à Constance avec son père en 1412. A partir de 1418, il vola de ses propres ailes et prolongea son séjour en cette ville pendant l'absence de son père à la cour de Bourgogne. Puis il se rendit en 1427 à Rottweil, où siégeait alors la cour de justice impériale, y retrouva son père et acquit avec ce dernier le droit de bourgeoisie de cette cité.

A partir de 1431, nous trouvons Witz à Bâle. Cette ville, capitale de la Haute-Alsace, était la résidence d'un évêque, un port important offrant un débouché à la navigation sur le haut Rhin, une ville de passage et de commerce. L'art y trouvait déjà alors un terrain de développement propice, et les artistes y mettaient à profit les innovations qui se réalisaient à l'étranger et dont la connaissance parvenait rapidement jusqu'à eux. Au commencement du xv^{e} siècle, le monument qui excitait à Bâle le plus d'admiration était la Chartreuse de Champmol, près de Dijon, dont les étonnantes sculptures attestent aujourd'hui encore la grandeur disparue. En 1418, un peintre de Schlettstadt, Hans Tieffenthal, fut chargé d'y décorer une chapelle d'après le modèle « de la Chartreuse de Dijon en Bourgogne ». Ce fait très important atteste l'infiltration de l'art bourguignon en Suisse pendant la première moitié du xv^{e} siècle.

Un changement considérable s'opère à Bâle lorsqu'en 1433 un

concile y est convoqué. L'empereur Sigismond apparaît en personne à cette réunion ; de toutes parts arrivent des princes de l'Église et des chefs d'État, amenant à leur suite le luxe dont ils parent leur cour. En un instant, l'aspect de la ville se transforme. Les églises se garnissent de retables, de fresques, de tapisseries et de vitraux, et les façades des maisons se couvrent de peintures. Une telle assemblée attire à Bâle une foule de commerçants ; les boutiques encombrent les rues de telle sorte que le conseil doit prendre de sévères mesures pour sauvegarder la circulation. On comprend que dans ces conditions, Bâle offrît alors l'hospitalité à des artistes qui pouvaient non seulement compter sur des commandes importantes, mais écouler leurs produits sur un marché avantageux.

Conrad Witz, qui avait déjà acquis une jolie aisance à Constance et à Rottweil, augmenta rapidement ses ressources à Bâle, y fut reçu bourgeois en 1435 et épousa une nièce du peintre Lawlin, un artiste estimé de l'ancienne manière. Bientôt, il acheta une maison.

La période du concile fut brillante, mais courte. Le pape Eugène IV, déposé, convoqua une assemblée rivale d'abord à Ferrare, puis à Florence. D'autre part, le duc de Savoie, Amédée VIII, que le concile de Bâle avait élevé au pontificat en 1439, sous le nom de Félix V, alla résider dans ses États et emmena sa suite avec lui. Un de ses serviteurs les plus dévoués était l'évêque de Genève, François de Mies, qui avait joué un rôle assez important durant le concile et contribué à la nomination de son maître. Ce prélat entraîna probablement Conrad Witz, dont il avait eu l'occasion d'apprécier le talent lors de ses fréquents séjours à Bâle, et notre peintre accepta sa proposition d'autant plus volontiers que Genève allait remplacer Bâle dans son rôle de capitale religieuse du schisme d'Occident.

Mais avant d'étudier de plus près le milieu dans lequel Conrad Witz se trouva à Genève, jetons un coup d'œil sur les œuvres qu'il avait exécutées jusque-là et dont M. Burckhardt lui a restitué la paternité.

Une de ses œuvres de jeunesse a été retrouvée au musée de Naples par Ad. Bayersdorfer, le regretté conservateur de la Pinacothèque de Munich, qui a fait preuve d'une grande sagacité dans ses appréciations de style. Elle représente, à l'intérieur d'une église qui rappelle la cathédrale de Bâle, la Sainte Famille en présence de

sainte Catherine et de sainte Barbe. Cette peinture révèle déjà les qualités par lesquelles l'art de Witz se distinguera plus tard : la recherche des problèmes de la lumière dans le rendu des objets, qu'il s'agisse du décor architectural ou des menus accessoires ; un franc réalisme dans la mise en scène des personnages dont l'aspect l'intéresse plus que l'expression morale, et une certaine rudesse des contours, mêlée à une intuition très fine des poses caractéristiques. Ce petit tableau est pénétré de l'esprit de Jean van Eyck, tel qu'il se manifeste dans la *Vierge* d'Ince Hall, et l'on peut admettre sans hésitation que notre peintre a eu sous les yeux, soit à Bâle, soit dans l'atelier de son père à Rottweil, des œuvres du grand maître flamand.

Witz ne s'attarda toutefois point à la confection de petits travaux. Le sentiment de sa capacité devait le porter à entreprendre des ensembles plus considérables, et il put satisfaire son ambition en exécutant quelques-uns de ces grands retables à volets mobiles qui jouissaient d'une faveur particulière à ce moment-là dans les pays du Nord. Des fragments d'un de ces ensembles, peints probablement lors de son séjour à Bâle, nous sont conservés au musée de cette ville. Ils figurent des sujets bibliques mis en parallèle avec des thèmes empruntés à l'histoire romaine, suivant l'usage que l'on adoptait en ce temps dans l'illustration des traités religieux, tels que le *Speculum humanæ salvationis*. Les fragments, peints sur fond d'or, constituaient l'intérieur des volets. Nous y voyons successivement *Les trois guerriers Abisaï, Benaja et Sabothaï apportant à David de l'eau prise à la fontaine de Bethléem, qui était occupée par les Philistins* (cet épisode formait la contre-partie de l'*Adoration des Mages*), *Abraham recevant de Melchisédec du vin et du pain* (prototype de la *Sainte Cène*), *Esther dont la prière est exaucée par Assuérus* (motif parallèle à celui de la *Vierge intercédant auprès du Christ*), *Antipater montrant ses blessures à Jules César et calmant son irritation* (allusion au *Christ apaisant la colère de l'Éternel*). Les peintures des volets extérieurs se détachaient sur des fonds de paysage ou d'architecture. Parmi ces dernières, le musée de Bâle possède un *Saint Christophe portant l'enfant Jésus à travers les flots*, un *Prêtre lévite*, et la figure de la *Synagogue* ; une collection particulière de Bâle ajoute à cette série un *Ange annonciateur* et une figure de *L'Église triomphante*. Toutes ces œuvres frappent par une certaine rudesse, une gaucherie dans le dessin qui contraste avec la puissance du relief et le jeu subtil de la lumière. Les figures ressortent sur leur fond comme des

statues dont le galbe puissant fait penser aux *Prophètes* de Champmol. Des armures étincelantes, des draperies précieuses, des coiffures bizarres, le tout chargé de pierreries, sont évoquées ici avec le prestige que donnaient à Witz son talent de peintre et l'observation sagace de la nature. Ses figures ont la tendance à dépasser le cadre. S'il néglige le détail du visage et des mains, il accorde de l'attention aux accessoires : vêtements, armures, pierreries. Tous ces objets sont traités avec minutie et avec une connaissance approfondie de la perspective et du clair-obscur. Une évocation comme celle du *Prêtre lévite* peut rivaliser avec les plus belles pages des frères Van Eyck, et, lorsqu'on ajoute à la série que nous venons de parcourir, le tableau représentant la *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la Porte Dorée*, également conservé au musée de Bâle, on comprend que l'évêque de Genève ait eu le désir d'attirer à lui un artiste de cette valeur.

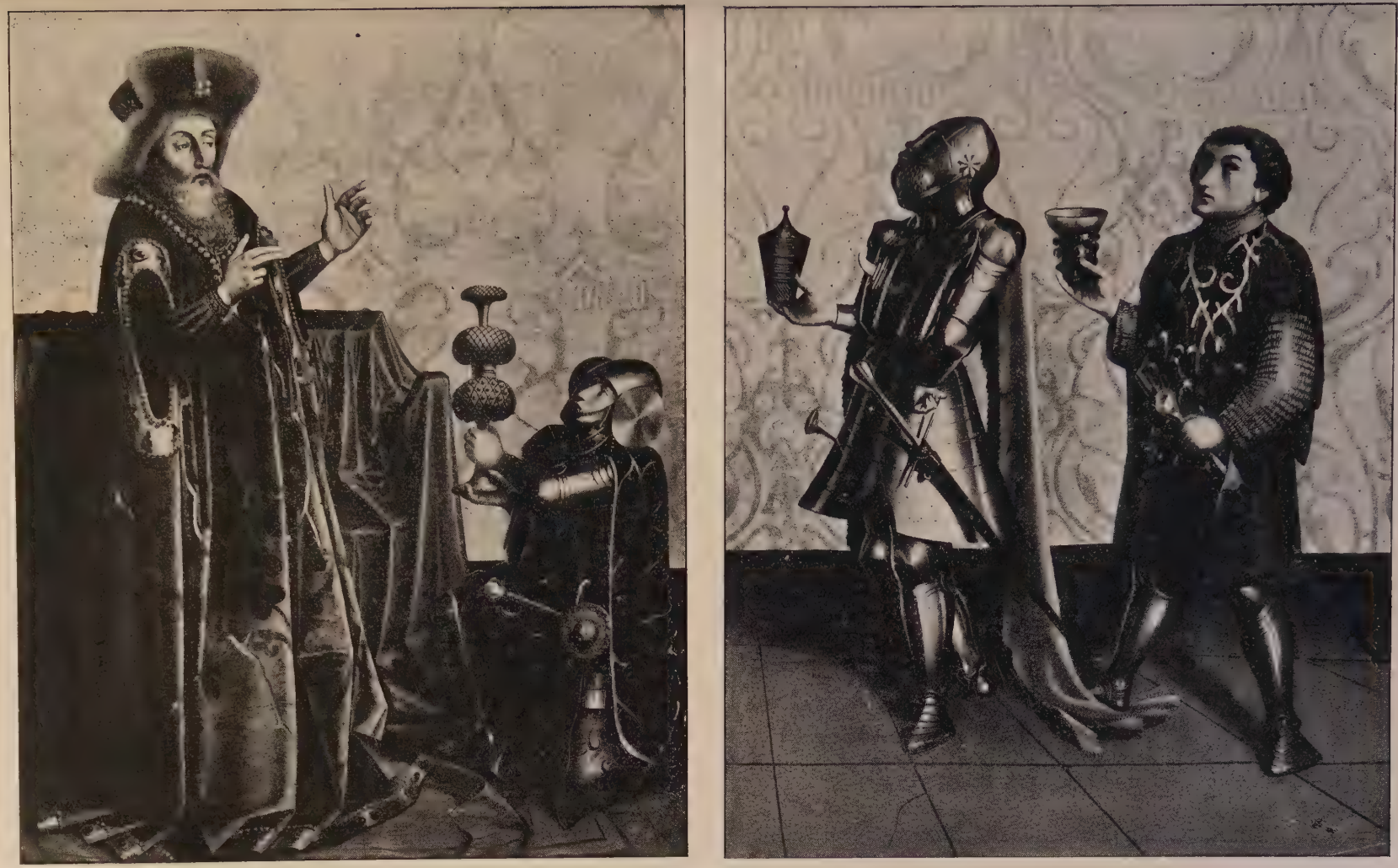
Nous venons de constater dans le tableau de Naples une influence des Van Eyck, et dans le retable de Bâle un mélange d'éléments empruntés à la statuaire bourguignonne et à la peinture flamande. Les volets de Genève se pénètrent de principes nouveaux, dont nous allons chercher à analyser la nature complexe.

Quel était le milieu dans lequel Conrad Witz fut alors transplanté ?

Pendant le XIV^e^ siècle, Genève était la capitale d'un comté dont les titulaires se considéraient comme les égaux de la Maison de Savoie. Un membre de leur famille, Robert de Genève, avait été élevé à la dignité pontificale sous le nom de Clément VII (1378-1394). Cependant les maîtres de la Savoie gagnaient du terrain et convoitaient le Genevois. En 1401, Amédée VIII l'acquit du dernier des comtes héréditaires.

Comme une marée montante, la Maison de Savoie envahissait, sous le règne habile d'Amédée VIII, les pays voisins. L'extension de sa puissance finit par absorber presque tout ce qui forme actuellement la Suisse française. Amédée VIII s'intitulait « comte de Genève et baron de Vaud ». En 1416, il vit son œuvre d'annexion couronnée par l'empereur Sigismond qui érigea ses États en duché. Genève, dont l'évêché était occupé par ses vassaux, devint tout naturellement un des centres politiques de ce nouvel État qui, à cheval sur les Alpes, voisinait également avec la Bourgogne au nord et le duché de Milan au sud.

Nous devons à un savant genevois, M. Frédéric Borel, un exposé



ABISAÏ, BENAJA ET SABOTHAÏ APPORTANT A DAVID DE L'EAU DE LA FONTAINE DE BETHLÉEM, PAR CONRAD WITZ

(Musée de Bâle.)

très remarquable de la vie économique de Genève au XV^e siècle[1]. Cette ville était alors un centre commercial de premier ordre et rivalisait avec Lyon jusque vers l'année 1462, époque à partir de laquelle les ducs de Savoie, de concert avec les rois de France, laissèrent Lyon prendre un essor fatal à Genève. Dans la première moitié du siècle, on rencontrait à Genève des trafiquants de tous les pays. Jacques Cœur y entretenait des agents. On y vendait des tissus, des fourrures, des laines et des peaux, des armes et des métaux, de la mercerie et des épices, des céréales, du bétail, du vin, du bois, enfin des objets d'art : des pièces d'orfèvrerie, des manuscrits enluminés et des tableaux.

Au moment où Witz vint y travailler, Genève avait l'avantage sur Bâle d'être protégée par une forte autorité politique. La surveillance des ducs de Savoie avait en effet débarrassé en partie les environs des petits seigneurs hobereaux qui guettaient les passants et fondaient sur les marchands des rochers où leur castel était élevé.

Aussi bien, à mesure que Bâle décline, Genève se développe. Les revenus de ses halles augmentent et atteignent dans les années 1440 à 1450 des chiffres qui représentent plus du double des sommes encaissées précédemment et dont le total va dès lors en décroissant. L'activité de Conrad Witz à Genève coïncide donc avec l'apogée du développement économique de cette ville au moyen âge.

Après avoir examiné son rôle sous le rapport politique et économique, il nous reste à considérer Genève comme centre religieux.

Cette cité avait été de tout temps un évêché considérable, mais son importance avait augmenté durant le grand schisme d'Occident. La résidence des papes à Avignon donnait du relief aux évêchés situés sur les bords du Rhône, et Genève participait à cet accroissement de puissance ecclésiastique. Au XIV^e siècle, un comte de Genève, nous l'avons dit, fut élevé au pontificat. Le cardinal Jean de Brogny, évêque de ce diocèse, un des prélats les plus notables de son temps, présida, en 1414, au concile de Constance et sacra le pape Martin V[2]. Ce même pape, après avoir quitté Constance, séjourna trois mois à Genève, au couvent des Cordeliers de Rive[3]. Le succes-

1. *Les Foires de Genève au XV^e siècle*, Genève, 1892, in-4°.

2. Besson, *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarentaise, Aoste et Maurienne et du décanat de Savoie*, nouv. éd., Moutiers; 1871, in-4°, p. 43 et suiv.

3. Jules Camus, *La Cour du duc Amédée VIII à Rumilly-en-Albanais (1418-1419)*, dans la *Revue savoisienne*, 1901, p. 15 et suiv.

seur du cardinal de Brogny à l'évêché de Genève, François de Mies, occupe le devant de la scène au concile de Bâle [1]. Lorsqu'il est question de déplacer le concile, les délégués de Castille informent Charles VII qu'ils ont voté pour Avignon, et en second lieu pour Genève au cas où les chrétiens d'Orient ne pourraient se décider à se rendre à Avignon [2]. Enfin, Félix V, après son élection en 1439, séjourne fréquemment à Genève. Tantôt il loge à l'évêché et laisse l'évêque François de Mies prendre domicile dans la maison privée d'un citoyen genevois, François-Jean de Orseriis [3], tantôt il réside au couvent des Jacobins de Plainpalais, tantôt dans la maison qu'avait construite son ancien chancelier Guillaume Bolomier [4], un des personnages les plus riches du duché, plus tard condamné à mort par le duc Louis, et dont la demeure devait reproduire, en dimensions restreintes, le type de la maison de Jacques Cœur à Bourges. Genève était devenue, en quelque sorte, la résidence du souverain qui, en acceptant la tiare, avait cru sauver l'Église des périls qui la menaçaient, et elle pouvait être justement fière de voir se fixer dans ses murs le représentant du Prince des Apôtres sous le vocable duquel son antique cathédrale était placée.

Il était nécessaire de considérer un instant le cadre dans lequel Witz a travaillé à Genève, pour s'identifier avec l'œuvre qu'il fut appelé à créer dans cette ville.

Transportons-nous maintenant devant les fragments de cet ensemble, daté de 1444, que conserve actuellement le musée Rath en attendant qu'ils entrent, avec toutes les collections d'art de Genève, dans un nouveau musée dont ils formeront un des trésors les plus précieux.

Nous nous trouvons devant deux volets de retable peints sur les deux faces, c'est-à-dire en présence de quatre peintures. Deux d'entre elles, la *Présentation du cardinal à la Vierge* et l'*Adoration des Mages*, se détachent sur un fond d'or damasquiné et sont entourées de cadres dorés. Les deux autres, la *Délivrance de saint Pierre* et la *Pêche miraculeuse*, ont des fonds de paysage et d'architecture,

1. *Concilium Basilense, Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, herausg. von Joh. Haller*, Bâle, in-4°, t. I, 1896, *passim*.

2. *Ibid.*, p. 149.

3. S. Guichenon, *Histoire généalogique de la Maison de Savoie*, Lyon, 1660, 2 vol. in-fol.

4. J.-F. Gonthier, *Les Évêques de Genève au temps du grand schisme* (1378-1449), dans les *Mémoires et documents de l'Académie Salésienne*, t. XV, Annecy, 1892, in-8°, p. 213 et suiv.

et le bois de leurs cadres a conservé sa couleur naturelle. Les deux premiers sont peints en tons plus chauds, plus brillants que les deux derniers. Si nous jugeons par analogie avec d'autres grands retables de cette époque, en particulier avec celui des Van Eyck à Gand, que nous serons appelés à citer plus d'une fois, nous pouvons admettre que les deux premiers sujets décoraient l'intérieur, les deux autres l'extérieur du retable. L'un des panneaux porte donc à l'intérieur la *Présentation du cardinal à la Vierge*, à l'extérieur la *Délivrance de saint Pierre*, l'autre contient à l'intérieur l'*Adoration des Mages* et à l'extérieur la *Pêche miraculeuse*.

Des traces de charnières prouvent que le volet portant l'*Adoration des Mages* ouvrait à gauche, tandis que l'autre, chargé de la *Présentation du cardinal*, ouvrait à droite du retable.

Il est différentes manières de reconstituer l'ensemble auquel appartenaient ces fragments.

Avons-nous affaire à un diptyque ? La grandeur des panneaux me paraît exclure une telle hypothèse. Il est plus vraisemblable que ces derniers faisaient partie d'un triptyque. En ce cas, la question est de savoir si les volets représentaient la hauteur totale du retable ou seulement la moitié de sa hauteur, ce qui ferait admettre la disparition de deux volets de grandeur égale à celle des panneaux conservés. Cette dernière alternative acceptée, il nous restera à préciser l'emplacement qu'occupaient les deux volets. Deux hypothèses pourront alors être avancées avec une chance égale de probabilités.

Si l'on soutient que les deux volets formaient le rez-de-chaussée du retable, on fera valoir le double parallélisme entre la *Délivrance* et le *Sauvetage de saint Pierre* d'une part, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation du cardinal* d'autre part.

Toutefois une objection peut être formulée contre une telle combinaison. Dans les ensembles similaires à celui de Conrad Witz, les volets extérieurs présentent une unité frappante de décor. C'est le cas, par exemple, du retable des Van Eyck à Gand et de celui d'un compatriote de Witz, Lucas Moser, à Tiefenbronn. Or, si nous placions la *Pêche miraculeuse* immédiatement à côté de la *Délivrance de saint Pierre*, il y aurait discontinuité entre la vue du lac, à gauche, et l'aspect de la place, à droite; les deux décors ne formeraient pas un ensemble suffisamment homogène pour le goût du temps.

Supposons donc que les volets occupaient deux étages; de quelle

manière faudrait-il les placer? Si nous mettons la *Pêche miraculeuse*, signée de l'artiste, en bas, nous nous conformerons au retable de Gand, dont la signature se trouve sur le rebord du cadre inférieur. En ce cas, la *Délivrance de saint Pierre* occuperait le premier étage.

Je crains que cette solution ne résiste pas à un examen attentif des panneaux. Tout d'abord, elle nous forcerait à élever, au-dessus d'une composition aujourd'hui disparue, la figure du cardinal, c'est-à-dire celle du donateur. Or les donateurs occupent toujours le bas des retables, et entre la nécessité d'élever au premier étage la figure du donateur ou la signature de l'artiste, nous n'hésiterions pas à choisir le dernier parti. En agissant ainsi, nous nous mettrions d'accord avec la perspective choisie par l'artiste. Il est incontestable que, dans la *Pêche miraculeuse* comme dans l'*Adoration des Mages*, le point visuel vers lequel convergent les lignes de fuite est plus élevé que dans les deux autres morceaux, et Conrad Witz, dont le souci de la perspective prime toute autre préoccupation, n'aura pas en vain adopté cette nuance.

Nous proposons donc la reconstitution du retable telle que nous l'avons indiquée, sans toutefois vouloir l'imposer comme une solution définitive. Nous reconnaissons que des raisons sérieuses peuvent être invoquées en faveur d'autres combinaisons et nous serions les premiers à applaudir une découverte qui permettrait d'étayer plus solidement l'une ou l'autre de ces hypothèses.

Après avoir ainsi reconstitué le retable de Witz, il convient de se demander quel fut son emplacement primitif.

Ces panneaux passent, dans l'opinion actuelle, pour provenir de la chapelle des Macchabées, construite à côté de la cathédrale de Genève. Une des raisons qui ont sans doute contribué à répandre cette croyance se trouve dans le fait que le cadre de la *Délivrance de saint Pierre* porte à plusieurs endroits un écusson qui a été identifié avec les armes du fondateur de la chapelle des Macchabées, le cardinal de Brogny. Nous parlerons de ces armes plus bas. Il suffit de dire, pour le moment, que l'idée de cette provenance n'a pas toujours été acceptée. Un des bons connaisseurs d'antiquités genevoises, M. Mayor, s'est permis d'élever des doutes à ce sujet[1]. De fait, en poursuivant la trace de ces panneaux, qui ont passé par plusieurs endroits avant d'avoir été reçus pour la seconde fois au musée

1. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. I (1892), p. 106.

Rath, on peut constater que leur attribution à la chapelle des Macchabées est de date assez récente. Je dois à l'obligeance de M. Hippolyte Aubert, ancien directeur de la Bibliothèque de Genève, la communication d'un document inédit, d'après lequel Beaulacre, chef de la Bibliothèque, fit rapport à son comité, le 26 septembre 1732, sur l'affectation à son département des deux panneaux de Witz qu'il disait provenir « apparemment de l'autel de Saint-Pierre [1] ».

Ce qui surtout paraît infirmer l'hypothèse attribuant ces tableaux à la chapelle des Macchabées, c'est la largeur qu'on est forcé de prêter à l'ensemble, du moment qu'on admet que les panneaux du musée étaient les volets d'un triptyque [2]. Lorsque le triptyque était ouvert, sa largeur totale était quatre fois celle des volets. Les volets de Witz mesurent, le cadre non compris, de 1m515 à 1m555 de largeur, le retable entier devait donc s'ouvrir sur un espace de 6m20 au minimum. Or, le chœur de la chapelle des Macchabées ne compte pas plus de 6m05 en largeur. Le retable de Witz n'aurait donc jamais pu s'y développer, tandis que dans le chœur de Saint-Pierre il eût pu s'ouvrir sur une étendue de 9 mètres.

Des faits historiques viennent d'ailleurs augmenter la vraisemblance de notre supposition. Alors que les biographes de l'évêque de Mies sont muets sur des travaux qu'il aurait entrepris dans la chapelle des Macchabées, ils mentionnent des réparations importantes exécutées dans la cathédrale à la suite d'un incendie survenu en 1430 [3]. Suivant Blavignac, toute la charpente fut alors consumée [4]. Il est assez probable que l'effondrement de la toiture endommagea et détruisit en partie le mobilier de l'église. Avec les ressources nouvelles que lui valait le développement du commerce [5], l'évêque François de Mies chercha à réparer les dommages survenus dans sa cathédrale et à élever un nouveau maître-autel digne de l'importance que venait d'acquérir Genève comme métropole religieuse. Les sujets peints sur la face extérieure des volets qui nous restent étayent notre hypothèse. Si saint Pierre nous y apparaît quatre fois, délivré des flots et de la prison, c'est bien là une allusion à saint Pierre-ès-

1. *Registre des assemblées de MM. les directeurs de la Bibliothèque*, 1702-1733 (Manuscrit de la Bibliothèque de Genève.)

2. Dimensions des volets : H. 1m32; L. 1m55.

3. Besson, ouvr. cité, p. 43 et suiv.

4. Blavignac, *Notes historiques sur l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, dans les *Mémoires doc. de la Société d'histoire de Genève*, t. VI, 1849, d. 103 et suiv.

5. Borel, ouvr. cité, p. 251 et suiv.

liens, sous le vocable duquel l'édifice était placé. Amédée VIII avait fondé, en 1426, « la messe solennelle de Saint-Pierre-ès-liens avec le *Te Deum* à la fin d'icelle, et l'entretien de treize gros cierges qu'on tiendrait allumés pendant la célébration de cette messe, pour laquelle il donna 61 livres de revenus » [1]. Il serait tout naturel qu'après le terrible incendie de 1430, on eût songé à élever sur le maître-autel de Saint-Pierre un retable cadrant, par l'importance des dimen-



LE CARDINAL DE MIES PRÉSENTÉ PAR SAINT PIERRE A LA VIERGE
PAR CONRAD WITZ
(Musée Rath, Genève.)

sions comme par le choix des sujets, avec la fête la plus solennelle de l'église de Genève.

Il est temps d'aborder les sujets mêmes des volets conservés au musée Rath.

Plaçons-nous devant ces panneaux comme s'ils faisaient partie du retable que nous avons reconstitué. Lorsque nous ouvrons les volets, nous apercevons à droite, en bas, un *Évêque présenté à la*

1. Besson, ouvr. cité, p. 45 et suiv.; — Blavignac, *Études sur Genève depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, 2e éd., Genève, 1872, 2 vol. in-8, t. I, p. 286 et suiv.

Vierge et à l'Enfant Jésus par saint Pierre. Derrière l'évêque un personnage, dont les mains seules sont visibles, tient un chapeau de cardinal.

Le trône de la sainte Vierge est d'une architecture solide, les draperies sont amples et d'une tonalité savoureuse. La chape de l'évêque en velours de Gênes écarlate, bordée d'un orfroi sur lequel reluisent les fils d'or, s'étale sur le sol et produit des plis à la fois amples et tourmentés. La mitre, les bagues, l'agrafe sont chargés de pierreries étincelantes. Dans l'attitude on sent un mélange de fermeté et de dévotion; la physionomie est pleine de vie, les yeux brillent d'intelligence et les lèvres entr'ouvertes semblent remuer. Saint Pierre est comme effacé derrière le personnage qu'il présente à la Vierge. Cette dernière est vêtue d'une robe amarante et d'un manteau bleu qui glisse sur son épaule et couvre de ses plis le siège sur lequel elle est assise. Elle désigne de la main l'évêque à l'Enfant Jésus, dont le visage n'a rien de divin. Des petits anges, en grisaille, surmontent le dossier du trône. Leur exécution offre un assemblage assez curieux d'habileté routinière et d'imprévu dans les poses.

A l'heure actuelle, on n'est pas encore fixé sur la personnalité du prélat agenouillé devant la Vierge. Comme ce portrait est un des plus vivants de l'époque, il importe d'examiner cette question.

La plupart des écrivains, qui ont traité de ces panneaux, identifient le personnage avec le cardinal de Brogny, fondateur de la chapelle des Macchabées. Ils invoquent en faveur de leur opinion la présence d'un écusson plusieurs fois répété sur le cadre de ce volet dont ils considèrent les armes comme étant celles du cardinal. C'est d'ailleurs cette interprétation, à notre avis erronée, qui a causé en partie le malentendu sur la provenance du retable. M. Mayor seul a élevé des doutes sur cette attribution traditionnelle sans toutefois approfondir le problème[1].

Ce qui, à mon avis, s'oppose à l'opinion reçue, c'est le réalisme qui se manifeste dans le portrait du prélat. Witz a peint cette figure en présence d'un modèle vivant. Or, le cardinal de Brogny était mort depuis dix-huit ans lorsque le peintre signa son retable. De plus, la manière dont est offert le chapeau du cardinal indique une nomination récente. Jean de Brogny, dans sa brillante carrière, avait été investi de la pourpre cardinalice déjà en 1386, avant d'être

1. Ouvr. cité.

nommé archevêque d'Arles et administrateur de l'évêché de Genève, où il ne vint d'ailleurs jamais résider[1]. En revanche, son neveu François de Mies, évêque de Genève dès 1428, fut nommé cardinal de Saint-Marcel en 1440, après l'élection de Félix V, et quelques années avant l'achèvement de notre retable.

L'objection que pourrait soulever l'écusson du cadre se dissipe lorsqu'on se rend compte de la similitude des armes de Jean de



L'ADORATION DES MAGES, PAR CONRAD WITZ

(Musée Rath, Genève.)

Brogny et de son neveu François de Mies : *d'azur à la croix à double traverse de gueules à enquérir et à la bordure d'or*. Blavignac, il est vrai, cite plusieurs sceaux de l'évêque de Mies dans lesquels ses armes se distinguent de celles de son oncle par une brisure : *une étoile d'or ou d'argent au canton dextre*[2]. Mais cette brisure n'était pas toujours adoptée, ainsi que nous pouvons le constater au clocher de l'église de Saint-Gervais, à Genève, décoré des armes de l'évêque de Mies, qui sont identiques à celles de son prédécesseur[3]. Si l'on

1. Besson, ouvr. cité, *passim*.
2. Blavignac, *Armorial genevois*, Genève, 1849, in-8°, p. 255 et suiv.
3. A. Guillot, *Le Temple de Saint-Gervais*. Genève, 1903, in-8°, pl., p. 14.

a omis d'appliquer la brisure sur un grand écusson de pierre, on aura pu se permettre la même négligence dans un petit blason légèrement brossé sur le bord d'un cadre.

Nous pouvons invoquer un autre argument en faveur de notre opinion.

Dans l'église de Saint-Gervais, à Genève, se trouve une fresque représentant une *Vierge de Miséricorde* abritant des fidèles sous son manteau[1]. Parmi les personnages placés sous la protection de Notre-Dame, on voit des figures purement traditionnelles mêlées à des portraits. L'empereur, le roi ont, comme dans les danses macabres, des types conventionnels, mais ici le pape apparaît sous des traits individualisés, et, comme l'orfroi de sa chape est blasonné de Savoie, on peut reconnaître en lui la figure de Félix V. C'est là, sans doute, le seul portrait contemporain que nous possédions aujourd'hui de ce prince. Derrière lui s'agenouille un cardinal dont la figure a un caractère personnel moins accentué. Toutefois, on distingue, à travers les mutilations qu'a subies la fresque, quelques-uns des traits qui frappent dans la figure du cardinal peint par Witz : un nez court, la lèvre inférieure proéminente, un cou épais. Or, qui serait le cardinal, sinon le fidèle serviteur de Félix V, François de Mies?

Sans vouloir faire du rapprochement qui précède un argument décisif, nous pouvons affirmer qu'il s'ajoute à d'autres considérations plus importantes en faveur de l'identification du prélat peint par Witz avec l'évêque de Mies qui avait très probablement commandé le retable et dont l'élévation à la pourpre cardinalice était, au moment où le peintre immortalisait ses traits, un événement récent.

Quittons maintenant ce panneau et examinons l'*Adoration des Mages*, qui a souffert, comme les autres compositions, de nombreuses retouches. M. Burckhardt a suffisamment fait valoir la somptuosité des vêtements, l'éclat des pierreries et l'harmonie des couleurs pour que nous puissions nous dispenser d'y revenir. Remarquons, dans le décor, l'exécution consciencieuse de l'architecture et le soin tout particulier que prend le peintre à nous montrer les éclats du mor-

1. Blavignac, *Armorial genevois*, p. 255 et suiv., et *Études sur Genève*, *loco cit.* L'auteur, qui a découvert cette fresque, confond la figure de l'empereur avec celle du pape Martin V, ce qui le porte à assigner à l'œuvre une date postérieure à l'abdication de Félix V auquel il prête l'idée de s'être fait représenter en face de son précédent rival ! En réalité, cette fresque date du pontificat de Félix V (1439-1449).

tier. L'artiste cherche à nous donner l'illusion de la réalité, et il y arrive par l'emploi judicieux du clair-obscur. Nous sommes frappés par l'apparence naturelle des poutres usées qui soutiennent la toiture sous laquelle se trouve la Vierge; les petites statuettes se dessinent nettement sur leurs piédestaux, et le magnifique pavement, dont la décoration est si variée, suit les lignes d'une perspective rigoureuse. Le peintre ne vise point à l'expression des sentiments.



SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON, PAR CONRAD WITZ

(Musée Rath, Genève.)

Dans cet ordre de choses, il va jusqu'à mépriser les formes les plus généralement reçues. Au lieu de se tourner vers les Rois Mages, comme il le fait dans presque tous les tableaux de ce temps, l'Enfant Jésus ne prend nulle garde aux cadeaux qui lui sont offerts et dirige son regard vers le centre du retable, où apparaissait sans doute saint Pierre, le patron de la cathédrale. Il serait hasardé de vouloir identifier l'édifice qui sert de fond à cette scène avec une construction de la ville de Genève au xv^{e} siècle. Cependant, nous croyons difficile de ne pas admettre que Witz, avec son sens du réalisme, n'ait pas utilisé ici des impressions personnelles, subies dans la résidence du cardinal de Mies.

Si nous fermons les volets, nous voyons au bas du retable la *Délivrance de saint Pierre*. C'est la composition la mieux conservée des quatre, celle dans laquelle une analyse peut suivre les procédés du maître de plus près. A droite, l'ange délivre saint Pierre de sa prison; à gauche, le même groupe apparaît une seconde fois : l'ange conduit saint Pierre par la main. Observons, une fois de plus, l'absence de toute recherche dans la mise en scène et la grossièreté de certains défauts de proportions.

Le peintre ne possède pas toujours la notion du corps sous le vêtement; il a tendance à placer les genoux trop bas. Mais à travers ces faiblesses nous distinguons un faire large et franc, une interprétation facile et des sentiments toujours nets, parfois même profonds. Remarquons en particulier l'hésitation de saint Pierre, qui, n'en croyant pas ses yeux, se laisse guider par l'ange comme un enfant, et s'avance d'un pas incertain en serrant sa Bible contre lui. A cette attitude tremblante, le peintre oppose le geste délibéré de l'ange, dont le visage est une des plus belles évocations du maître. Quant aux gardiens, ils sont traités, malgré toute la vie que l'artiste a su leur inspirer, comme des statues. Peut-être Witz avait-il vu à Genève ou dans une ville des environs des ouvrages sculptés représentant des guerriers dans les attitudes dont il a utilisé ici les éléments. Le musée de Grenoble conserve une œuvre peu connue, du XV^e^ siècle, qui figure un écuyer tirant l'épée comme un des gardiens de Witz.

D'autre part, Witz n'a pu échapper à l'influence du théâtre religieux qui contribuait tant à renouveler le répertoire des peintres. Le soleil au zénith envoie ses rayons brûlants sur les murs des édifices. Nous sommes transportés en plein été, sans doute au mois d'août pendant lequel avait lieu la fête de Saint-Pierre-ès-liens. Peut-être des mystères avaient-ils été organisés à Genève en l'honneur de cette date?

Si les éléments nous échappent pour identifier le décor qui a servi de fond à la *Délivrance de saint Pierre*, ce n'est pas le cas pour celui de la *Pêche miraculeuse*. Witz nous transporte ici sur les rives du lac Léman et déroule sous nos yeux le panorama qui se dresse actuellement devant le quai du Mont-Blanc à Genève. Nous apercevons dans le fond le Môle entre le petit Salève (à droite) et les Voirons (à gauche); plus loin, dans la brume, scintillent des glaciers. Près du lac s'élèvent les coteaux qui sont actuellement couverts de maisons. Dans le paysage règne une gamme de bleus verts atténués.

Au premier plan, l'eau foncée laisse transparaître les pierres du fond; plus loin la nappe s'éclaircit et devient verte près de l'autre rive. Le maître a réussi à rendre l'effet du soleil et du vent sur le lac. De petites vagues alternent avec des surfaces calmes dans lesquelles se reflètent les bords du rivage et la barque.

Les personnages sont rendus d'une façon très vivante et la scène s'explique d'elle-même. Des accords vibrants s'établissent entre les



LA PÊCHE MIRACULEUSE, PAR CONRAD WITZ

(Musée Rath, Genève.)

diverses nuances des draperies rouges et la gamme verdâtre du paysage. Sur la rive opposée on voit une société s'exerçant au tir à l'arc et une escorte de cavaliers précédés de l'étendard aux armes de Savoie, dont la présence souligne ce que nous avons dit plus haut de la souveraineté politique de cette Maison dans le Genevois.

Un paysage reproduisant un site avec sa perspective exacte, composé non seulement correctement, comme les Italiens d'alors établissaient la perspective d'une place, mais sous l'impression de la chaleur et de la lumière que dégage sur les rives d'un lac une journée brillante d'été, constituait, en 1444, une réelle innovation.

Parmi les collègues allemands de Witz, Lucas Moser, de Weil, avait peint à Tiefenbronn un paysage en 1431. Il avait représenté une barque traversant les flots, mais sans chercher à reproduire un site. L'idée d'évoquer un paysage conforme à la réalité et de lui donner l'accent de ses impressions personnelles a dû naître en Witz par suite du contact qu'il avait pris à Genève avec l'art français. M. le comte Paul Durrieu a exposé ici même l'origine toute française de la peinture qui traduit l'émotion en face des grands spectacles de la nature[1]. La Maison de Savoie, apparentée au ducs de Berri et de Bourgogne, attirait à sa cour de nombreux artistes. Elle achetait et faisait enluminer des manuscrits. Un de ses ouvrages illustrés de miniatures fut acquis par le duc Louis, à Genève, l'année même où Witz signait son retable[2]. Nous pourrions citer plusieurs miniatures des *Heures de Turin*[3] dont les paysages révèlent une parenté d'esprit avec celui de Witz. La *Montée au Calvaire* (pl. XVIII), pour ne nommer qu'un exemple, évoque le château des Papes à Avignon avec autant de vraisemblance que les environs de Genève sont figurés dans le tableau de Witz. Mais c'est un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fonds latin 9473) sur lequel nous désirons particulièrement attirer l'attention de nos lecteurs.

D'après M. Fr. Mugnier, auquel nous devons une étude détaillée de ce livre d'Heures, le duc Louis, fils d'Amédée VIII, aurait fait enluminer ce manuscrit dans les années 1440 à 1445. Nous ne pouvons souscrire entièrement aux appréciations de M. Mugnier en ce qui concerne la date et l'interprétation de quelques-unes des scènes les plus belles de cette œuvre. Il nous paraît notamment faire erreur lorsqu'il prend le *Couronnement de la Vierge* (fol. 68 verso) pour celui d'une duchesse de Savoie, ou Dieu le Père de la *Trinité* (fol. 145) pour le pape Félix V[4]. Toutefois, il reste bien établi que le manuscrit a été fait pour le duc Louis, dont il contient plusieurs fois le portrait. A la page 196, ce souverain apparaît avec Anne de Chypre, sa femme, et quatorze de ses enfants (il en avait eu quinze) sous la

1. Comte Paul Durrieu, *Les Heures de Turin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 5 et 7); — le même, *Les « Belles Heures » de Jean de France, duc de Berry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 265).

2. Fr. Mugnier, *Les Manuscrits de la Maison de Savoie, le Bréviaire de Marie de Savoie, duchesse de Milan, les Heures des ducs Louis et Amédée IX*, Moutiers-Tarentaise, 1894, in-8°, p. 15.

3. Comte P. Durrieu, *Les Heures de Turin, quarante-cinq feuillets provenant des Très Belles Heures du duc Berry*, Paris, 1902, in-fol.

4. Ouvr. cité, p. 87 et 93.



RETABLE DE SAINTE MADELEINE (FERMÉ), PAR LUCAS MOSER

(Église de Tiefenbronn.)

protection d'une Vierge de Miséricorde. Une des miniatures permet de fixer la date avant laquelle le manuscrit n'a pu être enluminé. A la page 9 nous apercevons, insérées dans la lettre O, les funérailles d'un roi de Chypre. Le défunt, revêtu d'une cuirasse et le front ceint d'une couronne royale, est étendu sur une civière à l'intérieur d'une chapelle. L'écusson de Lusignan (écartelé de Jérusalem, de Chypre, d'Arménie et de Lusignan) se dresse aux pieds du défunt ainsi que sur les étendards que tiennent des personnages de sa suite. Si cette cérémonie a fort bien pu être peinte avant la mort du prince figuré ici, qui n'est, sans doute, aucun autre que Louis de Savoie, roi de Chypre, décédé à Ripailles en 1482, il est difficile d'admettre qu'elle ait été faite antérieurement au mariage de ce prince avec Charlotte de Chypre (1458), à la suite duquel il obtint son royaume. Il faudrait donc, si l'on voulait réserver aux autres miniatures du manuscrit une date antérieure à celle-ci, admettre que cette enluminure eût été ajoutée après l'achèvement de l'illustration principale. Cependant un argument, d'ordre iconographique, vient se joindre à celui que nous venons d'énoncer en faveur d'une origine postérieure à 1450. C'est la figure de saint Antoine de Padoue (fol. 171 verso), dont la main gauche est dessinée comme si elle devait recevoir pour attribut une tige. Vers 1450, date de la canonisation de saint Bernardin de Sienne, on substitua, dans les images de saint Antoine, le lys au cœur et à la flamme. Le miniaturiste a eu vent de cette modification, mais, ne sachant encore exactement quel était le nouvel attribut du saint, il a laissé son œuvre inachevée[1]. Cette particularité indique donc une date légèrement postérieure à 1450. Il est vrai que ce *Saint Antoine de Padoue* fait partie de la dernière série du volume, dont le style est plus avancé que celui des premières pages. Quoi qu'il en soit, et lorsqu'on tient compte du magnifique déploiement des arabesques qui assignent à ce manuscrit une place exceptionnelle dans l'histoire de la miniature, on peut affirmer que cette œuvre, dans son ensemble, est de quelques années postérieure au retable de Conrad Witz. Comme elle a été exécutée pour un des princes de la Maison qui régnait à Genève au moment où Witz y signait son retable et que, très probablement, plusieurs des paysages et des villes qui servent de fond aux enluminures reproduisent plus ou moins librement des sites de la contrée où travaillait le miniaturiste, on ne sera pas

1. Voir C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*. Paris, 1899, in-4°, p. 108.

surpris d'y constater des traits communs avec l'œuvre du maître bâlois.

En comparant le retable au manuscrit, nous avons été frappés de l'analogie que présentent les types, les attitudes, le drapement, le sentiment de réalité et de poésie que respire le paysage et la conception du décor architectural. Nous ne pouvons songer à reproduire ici toutes les enluminures qui mériteraient d'être rapprochées du retable de Genève, et nous espérons que le manuscrit de la Maison de Savoie deviendra prochainement accessible au public dans une de ces belles éditions dont M. le comte Durrieu et M. Salomon Reinach ont réalisé le type. Bornons-nous donc à donner quelques indications sommaires à mesure que nous tournerons les feuillets du manuscrit.

Fol. 3 verso : *Sainte Agnès.* Ses cheveux se déroulent comme ceux de la Vierge dans la *Présentation du cardinal* de Witz. Le drapement du manteau offre des analogies avec cette même figure.

Fol. 6 verso : *Conversion de saint Paul.* Remarquons le manteau de saint Paul, qui flotte au vent comme celui du premier rameur dans la *Pêche miraculeuse.*

Fol. 7 verso : *Saint Pierre ressuscite une morte.* Nous voyons ici la parenté s'affirmer avec Witz, non seulement dans le type de saint Pierre, mais aussi dans le geste de cet Apôtre qui correspond à celui que lui a prêté Witz dans la *Pêche miraculeuse* (saint Pierre se jette à la nage) et à celui du petit ange au centre de la *Présentation du cardinal.*

Fol. 8 verso : *Conversation entre les saints Pierre et Paul.* Le type de saint Paul répond — la calvitie à part — à celui du Christ dans la *Pêche miraculeuse.*

Fol. 18 verso : *Délivrance de saint Pierre.* Sans être traitée de la même façon, cette scène a des analogies curieuses avec le même sujet peint par Witz.

Fol. 117 : *Jugement dernier.* Quelle ressemblance entre le geste de l'ange qui conduit une âme en paradis et celui de l'ange menant Pierre par la main dans le retable de Genève !

Fol. 158 : *Le duc Louis à genoux devant la Trinité.* L'attitude du duc Louis, avec son coude gauche soulevé, se rapproche de celle de l'évêque de Mies.

Fol. 184 verso : *Sainte Marguerite dans son cachot.* Nous sommes surpris de trouver ici une construction en maçonnerie dont les

assises de pierre et les éclats lézardés révèlent les procédés employés par Witz dans sa *Délivrance de saint Pierre*.

Fol. 186 : *Sainte Claire*. La vue d'une ville dont les murs et les tours se reflètent dans l'eau, le canot qui glisse sur les flots, cette atmosphère de chaleur et de lumière que le miniaturiste évoque sous son pinceau, nous retrouvons tout cela dans la *Pêche miraculeuse*.

Fol. 205 verso : Le duc agenouillé devant sa tente rappelle le cardinal de Mies par sa physionomie vivante. On sera frappé de l'analogie entre la façon dont sont disposés les deux chapeaux, celui du cardinal et celui du duc. Cette particularité mérite d'être signalée, car elle est rare et doit correspondre à une idée spéciale qu'on se faisait à ce moment, à la cour de Savoie, de l'emblème du pouvoir.



SAINTE MARGUERITE DANS SON CACHOT
MINIATURE, ÉCOLE FRANCO-SAVOYARDE
XV^e SIÈCLE
(Ms. latin 9473, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Faut-il conclure de ces ressemblances que le peintre ait influencé le miniaturiste ? Ce ne serait pas impossible. Mais il est plus probable que les deux artistes doivent la parenté de leurs œuvres à l'atmosphère commune dans laquelle ils ont vécu. Ainsi s'expliquent les progrès que Conrad Witz réalise lorsque, de Bâle, il est transplanté dans le milieu français de la cour de Savoie. Ce qu'il y a de dur, de heurté, de naïf et de maladroit dans son retable de Bâle s'atténue. Ses compositions s'assouplissent et s'animent. Son sentiment profond de la nature s'épanouit au souffle de poésie que fait naître en lui la contemplation du paysage.

Dans les accessoires, en particulier dans le rendu des pierreries et des fourrures, Witz s'est sensiblement perfectionné à Genève. Il a dû ce progrès sans doute à la vue des pièces d'orfèvrerie et des vêtements précieux qui apparaissaient alors sur le marché de cette ville. Les archives mentionnent un Hans Ross qui livra au duc un

grand nombre de bijoux de 1449 à 1473[1]. Peut-être ce Hans Ross était-il de la famille du peintre Nicolas Ruesch, dit Lawelin, dont Witz avait épousé la nièce. Notre artiste aurait ainsi rencontré à Genève un de ses parents qui s'occupait du commerce d'orfèvrerie, et il aurait eu la faculté de copier dans sa boutique les plus beaux spécimens destinés à la Maison de Savoie. Quant aux brodeurs et aux couturiers de Genève, ils étaient célèbres et avaient été chargés, en 1427, de confectionner les vêtements et les tapis à l'occasion du mariage de Marie de Savoie, fille d'Amédée VIII, avec Philippe-Marie Visconti.



SAINTE CLAIRE
MINIATURE, ÉCOLE FRANCO-SAVOYARDE
XV[e] SIÈCLE
(Ms. latin 9473, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Conrad Witz survécut peu de temps à l'achèvement de son retable de Genève, car un document de 1447 le mentionne comme étant décédé. L'ensemble de Genève a donc été une de ses dernières œuvres.

On lui attribue, outre les travaux que nous venons de citer, un tableau du musée de Strasbourg figurant *Sainte Marie-Madeleine et sainte Catherine* à l'intérieur d'une église. Dans le fond, une porte ouvre sur la place d'une ville dont l'animation est rendue avec un sens extraordinaire du pittoresque.

A ne tenir compte que des photographies, on risquerait d'accueillir avec incrédulité l'attribution à Conrad Witz d'une œuvre qui, au premier abord, paraît infiniment supérieure aux autres productions du peintre. Mais un examen attentif des originaux ne tarde pas à convaincre l'esprit le plus sceptique de la similitude des procédés dans les peintures de Strasbourg, de Bâle et de Genève. Les principes du coloris, en particulier, sont les mêmes, et l'on est frappé, devant

1. Borel, ouvr. cité, p. 172.

tous ces panneaux, de l'opposition des tons verts et rouges dont les reflets s'étendent jusque sur les architectures.

Nous souscrivons volontiers à la restitution au maître du tableau que M. Claude Phillips a retrouvé dernièrement en Angleterre. Cette *Crucifixion* se détache sur un paysage traité comme celui de la *Pêche miraculeuse*, sur le rivage d'un lac baigné de lumière[1]. La concentration des figures en un groupe homogène marque une nouvelle étape dans la carrière du peintre et répand sur sa facture un peu heurtée comme un arome venu d'Italie. Les ducs de Savoie avaient su attirer à leur cour des peintres italiens de valeur. Gregorio Bono de Venise, pour n'en citer qu'un des plus marquants, comblé de faveurs par Amédée VIII[2], avait laissé des œuvres que notre maître aura peut-être eu l'occasion de voir et de mettre à profit. Ainsi l'influence italienne serait venue s'ajouter aux éléments franco-flamands que Witz s'était assimilés.

L'activité de Conrad Witz a-t-elle laissé des traces en France? Nous avons retrouvé au musée de Carpentras une œuvre qui semble inspirée de sa manière[3]. C'est une *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim*, d'une conception intime, profonde et sincère. Les teintes, à la fois sobres et intenses, se fondent en une harmonie sonore. Sainte Anne a un manteau brun et des manches vertes; le vêtement bleu foncé de saint Joachim laisse apparaître des poignets rouges. Les auréoles reluisent d'or sur un paysage verdâtre. L'infini de l'horizon fait valoir l'étreinte des personnages, qui, dans sa poignante simplicité, présage un avenir plein de promesses aux yeux de l'artiste, profondément pénétré de la vérité et de la noblesse de son sujet. Si les teintes, la façon de présenter le thème rappellent les procédés de Conrad Witz, la ressemblance entre le profil de Joachim (avec ses yeux mal présentés, la forme du nez, sa bouche lippue) et celui du Christ dans la *Pêche miraculeuse* saute aux yeux. Cette œuvre a dû naître dans un milieu d'art analogue à celui de Witz. Espérons qu'un jour l'auteur de cet intéressant tableau sera découvert.

Conrad Witz, on le voit, prend une position nettement définie

1. M. Burckhardt, auquel j'exprime mes plus vifs remerciements pour ses précieuses communications, croit reconnaître dans ce paysage une vue d'Annecy.

2. Dufour et Rabut, *Les Peintres et les peintures en Savoie*, dans les *Mémoires doc. de la Société savoisienne d'histoire*, 1870, p. 76.

3. N° 196. Dimensions : 39 × 44 cm. Le catalogue du musée l'attribue par erreur au XIV^e^ siècle.

dans l'histoire de la peinture du xv[e] siècle. Originaire des pays allémands qui confinent aujourd'hui à la frontière nord-est de la Suisse, il a subi successivement les influences bourguignonne, flamande et



SAINTE MADELEINE ET SAINTE CATHERINE, PAR CONRAD WITZ
(Musée de Strasbourg.)

franco-savoyarde. C'est en l'opposant à ses contemporains qu'on en apprécie le mieux l'individualité.

Entre lui et Lucas Moser, il y a une affinité d'école. Lucas Moser s'attache, comme Witz, à rendre les effets de perspective et à peindre d'une façon aussi vraisemblable que possible le décor de

ses scènes. Mais Witz s'élève à une conception plus large du sujet. Les gestes de ses personnages sont à la fois plus sobres et plus expressifs. Il semble, à voir les figures de Moser, qu'elles cherchent à plaire par des expressions animées, souriantes, et par des attitudes variées. Ce n'est pas le cas dans les tableaux pleins de force, de vie et de vérité de Witz.

Certaines particularités du maître sont restées acquises au répertoire allemand. Ainsi la position de la main, dont le pouce est écarté jusqu'à former une ligne droite avec l'index et qui est adoptée par le gardien au centre de la *Délivrance de saint Pierre*, sera reprise plus tard par le maître E. S. dans la gravure de *Saint Jean-Baptiste*[1].

Toutefois ce ne sont là que des rapprochements de surface. L'œuvre dont Witz s'est le plus profondément pénétré est, sans contredit, celle des frères Van Eyck. Le travail d'assimilation auquel il s'est livré éclate dans les détails comme dans l'ensemble de ses œuvres. Citons ici quelques exemples. Dans la *Madone* de Jean van Eyck, à Bruges, le visage du donateur est vu sous le même angle que celui du cardinal de Mies. Le geste de l'évêque qui, dans ce même tableau, tient la crosse, est aussi simple et vigoureux que celui de saint Pierre tenant les clefs dans la *Présentation du cardinal* de Witz. La main veinée du saint Georges de Van Eyck semble avoir servi de modèle à Witz dans l'exécution de la main droite de Pierre. La *Vierge entourée de saints* de la collection du baron G. de Rothschild, à Paris, offre plusieurs traits communs avec les œuvres de Witz, particulièrement en ce qui concerne l'arrangement des draperies et la pose des personnages. La sainte qui présente le donateur y occupe une position aussi effacée relativement à son protégé que saint Pierre dans la *Présentation du cardinal*.

Enfin le retable de Saint-Bavon à Gand, que nous avons déjà eu l'occasion de nommer, offre également des affinités de style avec l'œuvre de notre maître. Citons, par exemple, le personnage vu de dos, à droite de la fontaine dans l'*Adoration de l'Agneau* : son manteau est drapé comme celui du Christ dans la *Pêche miraculeuse* de Witz. Les paysages de ces deux scènes méritent d'être comparés. Si Van Eyck l'emporte par l'habileté du pinceau et l'extrême fini du détail, Witz surpasse son grand rival par le sentiment de la réalité et sa facture large.

On a parlé, à propos de lui, du « Maître de Flémalle ». Si la

1. Gravée dans Lippmann, *Der Kupferstich*, Berlin, 1906, p. 23.

parenté d'école se remarque dans la manière dont ces artistes affirment leur sentiment du caractère et usent des ombres portées et des rehauts de lumière, nous trouvons le Maître de Flémalle plus éclectique que son collègue. Sa mise en scène, les attitudes et les gestes de ses personnages témoignent d'une recherche à laquelle l'auteur du retable de Genève est étranger. Considérons les gestes de saint Pierre et de la Vierge dans le tableau du musée d'Aix, qui passe pour être du Maître de Flémalle et que l'on a pu admirer à



RENCONTRE DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE
ÉCOLE D'AVIGNON, XV^e^ SIÈCLE
(Musée de Carpentras.)

l'Exposition des Primitifs français, et rapprochons ensuite ces deux figures de celles des mêmes personnages dans la *Présentation du cardinal* de Witz : nous nous rendrons compte de la différence de tempérament entre ces deux artistes.

Le tableau de l'Exposition des Primitifs français qui, de l'avis de tous, se rapprochait le plus de Conrad Witz, était l'*Annonciation* d'Aix. M. Hulin de Loo s'est fait l'interprète autorisé de cette constatation et a fort justement apprécié les qualités de Witz[1]. Nous ne croyons toutefois pas à une influence directe exercée par le maître

1. *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, Paris, Bruxelles, 1904, in-8.

d'Aix sur notre artiste. L' « exécution amoureuse des choses inanimées » qui nous frappe chez ces peintres leur a été suggérée par le milieu commun, franco-flamand, dans lequel ils travaillaient. Si Witz est moins souple que son collègue d'Aix, il le dépasse par l'accent d'énergie et de réalité qu'il sait donner aux objets : comparez, pour ne citer qu'un détail, l'orfroi de l'ange à Aix et celui du cardinal à Genève. De tels rapprochements nous permettent de saisir les qualités intimes de Conrad Witz. Nous connaissons des artistes qui peignent par les attaches, d'autres qui ne font que suivre les contours. Witz appartient à la première de ces catégories. Il se rend compte des causes inhérentes à l'apparence des choses et applique d'une main assurée le résultat de ses observations. S'il met en œuvre de rares facultés d'analyse, il ne se perd jamais dans les minuties du détail et parvient toujours à évoquer une vision franchement synthétique. Il est, en outre, coloriste dans l'âme. Son art est primitif, en ce sens qu'il n'échappe point à des défauts de proportions et à des naïvetés de mise en scène. L'impression de jeunesse, de santé et de force qu'il produit lui assigne toutefois un rang honorable dans l'histoire de la peinture.

Ce qui lui vaudra toujours une notoriété particulière, c'est d'avoir vécu à un moment critique de l'histoire des arts et dans des milieux où venaient s'entre-choquer et se fondre les influences diverses. L'Allemagne peut le réclamer en faisant état de son origine; il appartient à la Suisse par son passé; enfin, les antécédents de son père et son retable de Genève lui assurent un nom dans le cadre de l'art français.

C. DE MANDACH

LE SALON D'AUTOMNE

« La vérité, l'âpre vérité. »
(Stendhal, *Le Rouge et le Noir.*)



Cliché Druet.
PORTRAIT DE CÉZANNE, PAR LUI-MÊME
(Salon d'Automne)

Le cinquième Salon d'Automne est, mieux encore que ceux qui l'ont précédé, un musée autant qu'un Salon, mais un musée mêlé à notre vie. D'année en année, il a entrepris de nous expliquer l'évolution de l'art moderne ; nous rappelant, nous révélant aussi un peu, l'action bienfaisante et concordante des maîtres en apparence les plus opposés, Ingres, Manet, Courbet; rendant hommage aux morts de la veille, à Puvis de Chavannes, à Carrière; nous initiant à l'art russe ; nous faisant comprendre Gauguin. Cette année, menacé dans son existence, réduit, parmi ces grands espaces de l'avenue d'Antin, à une pauvre hospitalité de trois semaines, il a fait des miracles pour nous prodiguer un enseignement. Expositions rétrospectives de Carpeaux et de Ponscarme pour la sculpture, de Cézanne, d'Éva Gonzalès et de Berthe Morisot pour la peinture; choix des

meilleures œuvres de l'art belge pendant le dernier demi-siècle; réunion, en épreuves admirables, des gravures du beau-frère de Whistler, sir Francis Seymour Haden : voilà un vaste et magnifique programme. Son exécution très heureuse a-t-elle nui au recrutement du Salon proprement dit, si accueillant à la jeune école et si aimablement éclectique, malgré des préférences nettement accusées? on n'oserait le dire. Toutefois un Salon d'Automne où manquent les plus notables peintres de cette jeune école, MM. Maurice Denis, Vuillard, Roussel, où M. Bonnard n'est représenté que par un seul tableau (arrivé au dernier jour, sans que le catalogue le mentionne, non plus que le bas-relief de M. Maillol), n'y verrons-nous point, sans chercher autre chose, un ingénieux tri, un dessus du panier des derniers Indépendants? et la musique et la

nommé », avec renvoi aux plus récentes distributions de prix

Carpeaux. — Sa vie, son œuvre, son influence ont été étudiées

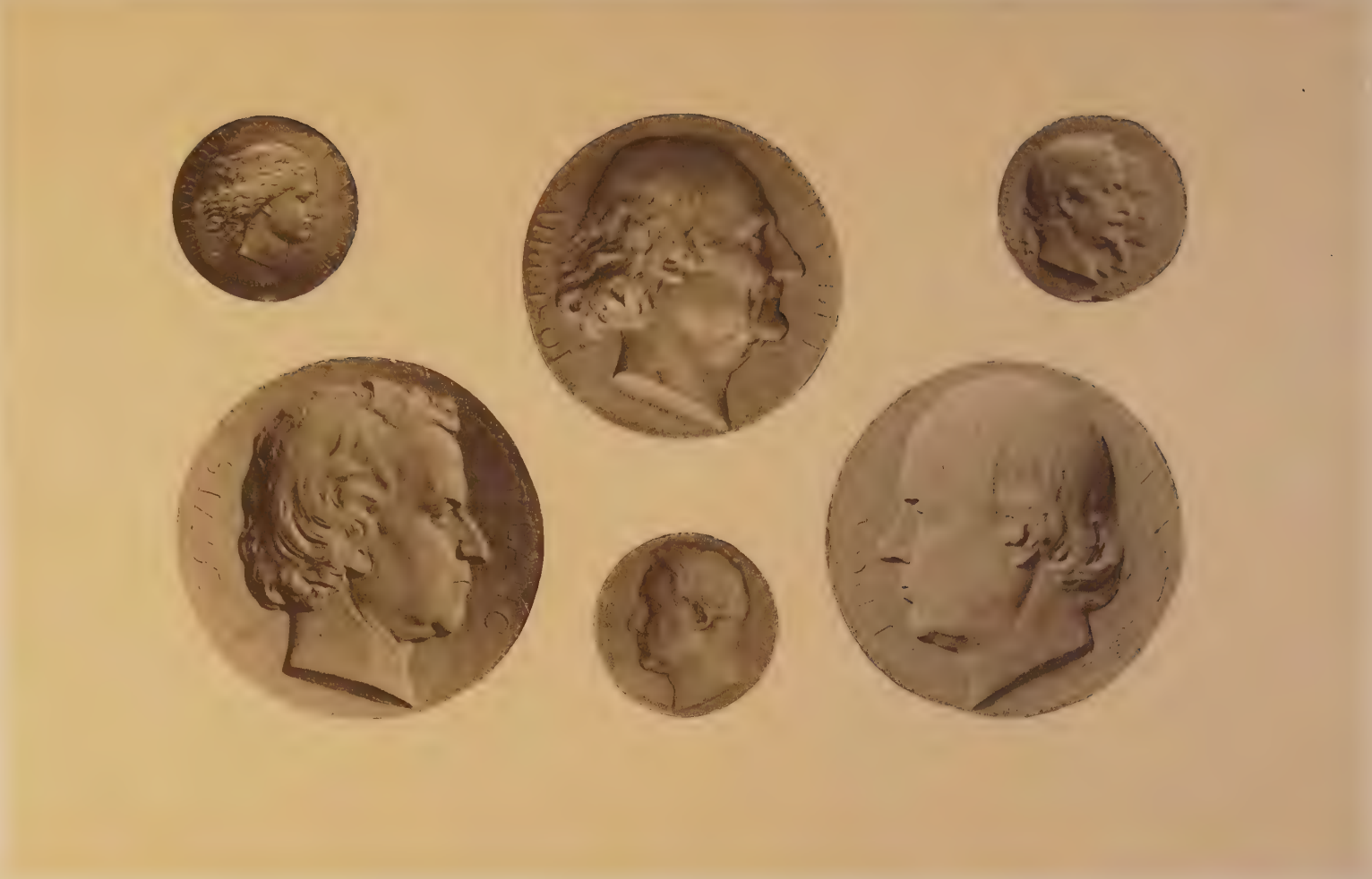
Second Empire, les bustes de *Mlle Fiocre* et de la *Du-*

dancé, et du plâtre original de la puissante *Flore*, on ne peut

non seulement de l'*Ugolin*, mais peut-être aussi de l'*Apollon*; il y a de l'académisme dans cette victime des Académies. Les bustes de

tuels qu'ils paraissent, n'ont pas une vie très profonde; tandis qu'elle éclate, cette plénitude de beauté vivante, aux deux bustes de Rodin que voici tout auprès, l'homme et la femme, l'homme surtout, d'une splendeur grecque sous sa noire patine de bronze florentin; l'énergie intérieure a modelé et simplifié tous les plans de ce visage.

Du peintre mieux vaudrait ne rien dire. Admirablement doué, il n'eut pas de personnalité; ses œuvres sont des reflets, ici de Daumier, de Manet, là de Vollon, de Corot. Nous avions vu ces portraits, ces paysages, ces ébauches de drames historiques, avec surprise, à une vente de l'Hôtel Drouot; nous les jugeons plus sévèrement en les voyant une seconde fois. On ne réussira pas à intro-



Médailles par Hubert Ponscarme.

duire Carpeaux parmi les peintres du XIXe siècle. Mais quelques dessins gardent un charme de fougueuse et conquérante improvisation.

Ponscarme. — Il a tiré la médaille française des limbes académiques; son influence est vivante encore; elle lutte contre le courant des menues compositions faciles et du symbolisme fade. Le petit médaillon de *Naudet* (de 1868), son chef-d'œuvre, pourrait bien être le chef-d'œuvre du genre. Les images de Buffet, de Gaston Marquiset, de Drumont, du cardinal Richard, dans leur facture plus libre, ont une séduction pénétrante de couleur, de demi-teinte.

Cézanne. — Est-ce que l'heure serait venue du grand jugement? Il se prépare sous un déluge d'opinions contradictoires, où le simple bon sens se reconnaît à grand'peine. Il semble que là, comme ailleurs, la vérité demeure à égale distance de l'enthousiasme et du mépris; mais qu'il est difficile d'en atteindre l'exacte formule! Avec un pareil artiste, le premier abord est des plus pénibles. Les vieilles habitudes classiques (ou romantiques), notre idéalisme, si peu qu'il en subsiste, le désir du style et du sentiment, tout en nous est choqué, violenté par ce brutal, par ce fou. Mais si nous insistons, voici que la révolte s'apaise, et qu'une façon de voir s'impose à notre œil; l'idéalisme une fois en déroute, le réel nous a saisis. Seule peut-être, cette peinture supporte que des êtres vivants, aussi laids, aussi vulgaires qu'elle, passent ou s'arrêtent devant les murailles qu'elle recouvre; elle est d'accord avec eux, elle est une « réalité ». Tout le reste, à pareille épreuve, apparaît comme un décor. Mais la réalité peu plaisante! Amateur, je n'en voudrais pour rien au monde; quoi! tuer mes innocents Corot, me prouver le mensonge de mes Delacroix, de mes Monet! Cet être impitoyable exige l'isolement. Peintre cependant, je choisirais une de ses œuvres terribles, un paysage peut-être, ou plutôt une nature morte, qui, pareille au crâne blanchi du trappiste, me répéterait, aux heures de trouble et de révolte : Frère, il faut mourir, — il faut mourir aux fausses voluptés, aux vaines caresses du dessin, à la touche habile, aux jeux de l'anecdote; mourir, pour renaître à la *réalité*. C'est ainsi qu'à des âmes candides ce rustre fit apparaître une lumière nouvelle.

Pour tout autre œil que d'un peintre, l'échec douloureux d'un immense effort se trahit à ces murs où, religieusement, on a disposé peintures et aquarelles, œuvres achevées ou esquisses et barbouillages. Il faut connaître, par les admirables photographies

de Druet, les quatre figures des *Saisons*, qu'il peignit, jeune encore, à même le plâtre de la maison paternelle, au Jas de Bouffan, et que plus tard, en un jour d'ironie, il signa du nom respecté de M. Ingres; certes, jamais M. Ingres ne connut une aussi fervente et naïve ingénuité. — Quelle volonté furieuse le poussa ensuite à tout brutaliser? à inventer ces mythologies ridicules, où le corps de la femme est odieusement déformé, ces parodies niaises de Courbet, ces scènes d'intérieur, qui semblent des chromos d'estaminet, et de la dernière imagerie d'Épinal? La *Lecture d'un manuscrit d'Émile Zola* peut justifier les rires les plus insultants; a-t-il pensé vraiment se venger de l'ancien ami, devenu un traître? Et ces portraits de femmes en bleu ou en rose, statues de bois peint, mal équarries, mal articulées, et qui s'écroulent!

Mais ce même Cézanne a peut-être égalé Tintoret en se peignant, farouche, lumineux et sombre, son foulard rouge autour du cou, sur un fond saumoné, roussâtre; mais, à côté d'esquisses enfantines, où les arbres en balais, les gazons rares, les maisons disloquées pleurent une vulgarité inguérissable, il nous ouvre des horizons clairs, aérés, où les ombres bleues jouent librement sous le ciel bleu, où les verdures fraîches viennent d'éclore, où l'eau est animée et riante de reflets, où les maisons blondes se serrent au pied des collines qui ondulent. Rochers brûlés par le soleil de la Provence, pinèdes bruissantes, il y a dans ces taches durement heurtées d'ocres et de cobalts une harmonie sincère, la vie des paysages. Sa conscience de bon ouvrier apparaît surtout aux natures mortes, où il semble que le sens de la vue se transpose pour nous en celui du toucher. Ces fruits sur une assiette, ces belles pommes rouges, vertes, jaunes, éclatantes, ces raisins acides, ces oignons roses, une assiette, un compotier de faïence, un pot de grès vernissé, une pendule de marbre noir, voilà des choses qui existent et qui durent. Et ce n'est pas sans hésitation, sans irritation aussi, que l'on se laisse convaincre, mais il le faut, par cette œuvre barbare, *Les Joueurs de cartes*. Au lieu d'une impression qui passe, de scène familière, d'anecdote de cabaret, il impose à notre mémoire, par la simplification du détail et la robustesse comme éternelle de la matière, des attitudes et des caractères aussi bien que le pli d'un vêtement et la structure d'une chaise : les dos un peu ronds de ces deux paysans attablés, chapeau en tête, avec l'enjeu de la partie, la bouteille bien bouchée; leurs vestes maculées, la toile cirée jaune et crasseuse, mais aussi l'attention, le travail anxieux, sournois, de l'œil et de l'esprit, et l'assu-

rance paisible de cette pipe blanche. Ne dirait-on pas que l'on regarde par une fenêtre ouverte dans cette pauvre salle de café, où traînent des relents d'absinthe, où l'on devine aux murailles la salissure des mouches? Il faut le reconnaître, c'est la nature même. Mais, ô sainte, ô candide Poésie!

Les souvenirs qu'un disciple fidèle, un peu désabusé, M. Émile Bernard, vient de publier[1], nous donnent du vieux maniaque une image amusante, précisée par le charmant petit tableau que M. Maurice Denis exposait cette année même chez Bernheim. Le corps



Cliché Druet.

LES JOUEURS DE CARTES, PAR CÉZANNE

(Salon d'Automne.)

vaguement déjeté, voûté sous sa vieille pèlerine, coiffé d'un chapeau melon, le bonhomme est debout devant son chevalet, où le pot de moutarde qui contient ses pinceaux se balance au bout d'une ficelle. Le nez violacé, l'œil émerillonné, il s'épanouit devant « le motif »; on l'entend parler : « Il faut être ouvrier dans son art, savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Être peintre par les qualités mêmes de la peinture, se servir de matériaux grossiers. » Ainsi l'on « réalise » ; et son rêve est de « réaliser comme les Vénitiens ». Ce classique, obsédé par le réel, n'admet pas sans restrictions

1. *Mercure de France*, 1er et 15 octobre. Voir aussi, dans l'*Occident* de juillet 1904, une très curieuse étude du même auteur.

l'œuvre des grands impressionnistes; il apprécie Renoir et Monet; il consent même à reconnaître ce qu'il doit à Pissarro. Quant à Gauguin, son grand rival dans l'admiration des jeunes peintres, il le traite à coups de boutoir : « Gauguin aimait beaucoup votre peinture, » lui dit M. Bernard, « et il vous a beaucoup imité. — Eh bien! il ne m'a pas compris », répondait-il furieusement; « jamais je n'ai voulu, et je n'accepterai jamais le manque de modelé ou de graduation; c'est un non-sens. Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises. » Prétendait-il donc lui-même ne nous laisser que des images françaises?

Non, si l'on est peintre par la belle couleur et le sens du décor, Gauguin fut peintre plus que Cézanne. Mais le vieux Cézanne, ridicule, fou, grotesque tant que l'on voudra, gardera une place enviable dans l'histoire de l'art français, non point tant par ses œuvres que par son influence. Il a été, sans le savoir, sans le vouloir même, un éducateur. Son exemple, si mal connu qu'il pût être, a aidé les jeunes à se libérer des amorces dangereuses et faciles de l'impressionnisme, pour revenir à la tradition. Il a prouvé, par un métier poussé à la frénésie, la nécessité du retour à cette architecture robuste qui soutient les tableaux des grands Vénitiens, et nous fait accepter jusqu'aux déformations d'un Greco. L'*Hommage à Cézanne*, tableau naïf de notre plus ingénieux poète, ne célèbre pas une vaine illusion. Mais les meilleurs élèves de Cézanne, s'ils lui doivent la sécurité de leurs principes d'art, valent surtout par ce qu'ils ont ajouté à ses leçons.

Berthe Morisot. — Voici l'âme fraîche et jeune de l'impressionnisme, le clair miroir, tenu par une main de femme, où s'est reflété, avec un sourire, l'effort de Manet, de Renoir, de Monet. Un œil très sensible, un métier formé aux leçons du XVIII^e^ siècle (la preuve en est dans les études, fleuries de bleu et de rose, qu'elle fit d'après les Boucher du Louvre et du musée de Tours), la prédestinaient au rôle que si modestement elle tint parmi les acteurs bruyants et discutés du nouveau jeu. Ignorée du grand public, mais non des peintres (combien n'en a-t-elle pas aidés à gagner une renommée qui lui manqua!), ce Salon d'Automne lui vaut enfin le succès. Son redoutable voisin y est bien pour quelque chose : passer de Cézanne à Morisot, n'est-ce pas, d'une âpre plaine de banlieue aux bâtisses lépreuses, entrer dans un verger tout en fleurs? Assurément, à pareille épreuve, cette enveloppe légère de tons aériens,

cette gaze ténue, ces vapeurs d'arc-en-ciel vont se résoudre en quelques gouttes impalpables, disparaître... Ne le croyez pas; il subsiste une claire imagerie au dessin très sûr. Esquisses, si l'on veut, et impressions qui passent; mais si jamais l'impressionnisme eut une raison d'être, n'était-ce pas pour inspirer ces strophes déli-



Cliché Druet.

SŒURS, PAR BERTHE MORISOT

(Salon d'Automne.

cates du poème féminin? Jeunes filles ou femmes au repos ou à leur toilette, fillettes jouant avec leur poupée ou leur chien, pianotant ou cousant, petites mamans avec leur poupon, assises dans l'herbe à l'ombre d'un pommier fleuri, toutes les gracieuses attitudes, toutes les lignes délicates et pures se jouent devant cette aimable imagination. Manet, que nous devinons embusqué au coin de ces jardins

plantés de grandes roses-trémières, de ces chambres baignées de fraîcheur et de clarté, n'eût pas dessiné aussi virginale et fine la silhouette de jeune fille à l'échelle, cueillant joyeusement des cerises ; il n'eût pas observé avec cette tendresse le poupon endormi derrière son rideau de mousseline. La peinture de Manet a une beauté plus forte, c'est entendu ; mais il nous plaît que parfois le charme remplace l'autorité.

Il y a, dans une réunion si apaisante aux regards, un peu monotone peut-être, deux petits chefs-d'œuvre, deux études d'intérieur et de contre-jour, avec la plus subtile orchestration de blanc et de gris, de jaune et de rose clairs. Tournant le dos à une fenêtre voilée de mousseline, une jeune femme vêtue d'un blanc crémeux est assise sur un canapé gris. Cela fait songer à Stevens (ainsi d'ailleurs que beaucoup de peintures voisines), mais c'est mieux infiniment, de tout ce qu'y a pu ajouter un Manet. Et la jeune femme debout, qui s'habille devant sa *Psyché*, tout enveloppée dans le poudroiement d'une lumière blonde et rose, nous fait songer aux plus lumineux arrangements d'un Degas. Enfin, ce qui est bien personnel à la charmante artiste, c'est le jeu subtil de ses aquarelles, où quelques tons à peine posés, comme des pétales de fleurs, se composent en *impressions* d'élégance, de fraîcheur, de tendresse : rondeur ingénue de visages d'enfants, fin profil d'une promeneuse souriant derrière sa voilette, frisson du vent dans les voiles qui s'enflent, sur la Seine bleue...

Éva Gonzalès. — La douzaine de petites toiles ou pastels exposés, simples ébauches d'une élève trop fidèle de Manet, ne suffirait pas à expliquer les dons rares de l'artiste morte à trente et un ans, si la *Loge à l'Opéra*, une des meilleures œuvres de l'école impressionniste, n'était là pour faire comprendre ce que l'art français a perdu. Ce n'est que Manet, en vérité, mais c'est tout Manet, et l'on demeure stupéfié d'un aussi parfait dédoublement.

L'Exposition belge. — Elle renouvelle et rajeunit nos souvenirs de 1900. Que d'activité vive et saine dans cette terre flamande, où les fumées d'usine toujours agitées par le vent laissent à l'atmosphère humide sa transparence et son charme de couleur ! L'art a pu s'assoupir par moments au pays des Van Eyck et de Rubens ; toujours il a eu de beaux réveils ; et le demi-siècle de généreux efforts résumé au Salon d'Automne nous raconte sa dernière renaissance.

Desséchée par l'influence davidienne et l'imitation trop fidèle de l'art français, la veine nationale recommence à sourdre peu à peu. Leys, historien érudit et coloré de l'ancienne gloire des Flandres, eût mérité, n'était son archaïsme, d'ouvrir la liste des novateurs ; mais Agneessens, Liévin de Winne, Charles de Groux, Henri de Braekeleer, les deux Stevens, Verwée, Verheyden, représentés au Salon par quelques-unes de leurs meilleures toiles (ce n'est pas dire grand'chose pour les premiers), apparaissent plus proches de nous



Cliché Druet

LA FÊTE DE LA GRAND'MÈRE, PAR HENRI DE BRAEKELEER

(Salon d'Automne.)

par l'étude respectueuse de la nature et ce retour à un sain réalisme dont les racines n'ont jamais entièrement disparu du sol flamand ; Decamps et Courbet, de l'autre côté de la frontière, sont venus à point pour susciter une généreuse émulation.

Je ne crois pas que les tableaux de Charles de Groux gardent d'autre valeur que de marquer à nos yeux une étape ; leur gaucherie un peu naïve et leur réalisme de convention sont insuffisamment vivifiés par le sentiment. Henri de Braekeleer intéresse davantage par une fidélité touchante aux vieilles traditions. Ce pupille de Leys est plus encore l'élève de Pieter de Hooch, dont il continue avec une docilité enfantine et minutieuse les belles analyses. Mais, et ce

sera également l'erreur de son illustre confrère Alfred Stevens, il n'a pas le sens des sacrifices nécessaires ; il ne sait pas subordonner ses miracles de fidélité à l'unique domination de la lumière. Il assied un vieil homme dans une chaire gothique, devant un mur que décore un cuir gaufré, parmi des bibelots précieux, et son œil se fixe avec la même attention sur les gaufrures du cuir que sur le visage de l'homme.

Objets inanimés, avez-vous donc une âme... ?

Oui, certes, il faut qu'ils aient une âme, et qu'ils la reçoivent de leur peintre ; mais que ce ne soit pas au détriment de cette pensée qui doit se concentrer dans la *Lecture*. Les contrastes de la lumière intérieure avec la clarté du dehors donnent plus d'intimité recueillie et de tendresse à la *Fête de la Grand'Mère* ; et la *Place Téniers*, vue par la fenêtre ouverte d'une gentille et sage ouvrière, a la quiétude de ces coins de ville que l'on admire aux tableaux des Primitifs.

Nous nous arrêtons toujours avec la même curiosité devant ces extraordinaires peintures d'Alfred Stevens, le *Chant passionné*, l'*Atelier*, l'*Inde à Paris*, *Remember* ; elles ont désormais le chatoiement et la patine d'émaux en apparence inaltérables. Regardons-les de près, de très près, pour jouir pleinement de leur miracle d'art : richesse veloutée de ce tapis, éclat soyeux de ce fauteuil ou de cette robe, vérité prodigieuse de ces bibelots au mur, où rien n'est oublié ; voyez cette photographie, au fond de l'atelier, où le grain et le ton du papier sont d'une imitation à faire frémir ! N'est-ce pas ainsi que Jean van Eyck s'amusait à reproduire, dans le reflet d'un miroir, toute une rue avec ses promeneurs ? Oui, mais il s'amusait à le faire, et cela ne l'empêchait point de résumer tout un caractère et toute une vie dans une attitude et dans un regard. Alfred Stevens ne *s'amuse* pas aux bagatelles du décor ; il y porte un scrupule très sérieux et qui fatigue à la longue ; il ne concentre pas l'intérêt sur un point de son tableau, il le disperse ; il n'use même pas, comme Braekeleer, des beaux contrastes de la lumière. Mais quelle séduction, malgré tout, quelle élégance dans ce délicieux *Remember*, où le nœud bleu si coquettement posé dans les cheveux, et le bouquet de blancs chrysanthèmes près de la chaise longue s'harmonisent doucement à la caresse du clair-obscur sur le visage ! Quelle invention nouvelle dans la blanche *Tricoteuse* de profil devant un rideau blanc, image charmante sans laquelle peut-être nous n'aurions pas connu l'un des petits chefs-d'œuvre de Berthe Morisot !

Le frère aîné du narrateur des modes et de la sentimentalité du Second Empire, Joseph Stevens, eut des ambitions moindres. Il ne



Cliché Druet

FILLETTE DANS LA PRAIRIE (LA PENSÉE QUI S'ÉVEILLE), PAR M. LÉON FRÉDÉRIC

(Salon d'Automne.)

fut que peintre animalier, et plus spécialement peintre de chiens. Mais avec quel esprit et quelle sympathie il sait les peindre ! et

comme l'on sent que Decamps l'a enrichi de toute sa bonne humeur, en même temps que de sa science ! Il y a bien une pointe d'humour anglais dans certaines de ses compositions, le *Chien à la mouche*, par exemple, qui eut assez de succès pour reparaître en une seconde édition. Mais l'œuvre qui suffit à sa gloire est ce *Marché aux chiens* qui inspira jadis à Baudelaire un de ses plus pénétrants petits poèmes en prose, le dernier de la série, *Les Bons chiens*, dédié à Joseph Stevens, comme la *Corde* l'avait été à Manet.

Les peintres belges d'aujourd'hui mettent une âme plus vibrante et plus personnelle dans l'art savant et riche que leur ont légué leurs devanciers. La perfection trop consciencieuse de Braekeleer devient insupportable à qui a goûté la tristesse et la pitié dont M. Alexandre Struys emplit ses humbles chambres ; et même le parisianisme si fin d'Alfred Stevens paraît glacé et tout de surface auprès de ce tableau unique de M. Fernand Khnopff : *En écoutant du Schumann*. Quelle beauté de matière dans cette cheminée de marbre blanc, les ors qui vibrent si doucement sur la clarté du miroir et des murs, en harmonie avec la sonate qu'écoute cette femme vêtue de noir, assise dans un fauteuil et pensive, le visage caché dans sa main ! Que maudite soit la littérature qui a pu détourner un si beau peintre de la voie simple et droite où il s'était engagé ! — Et la perversité de Rops, et son affectation de satanisme, paraissent bien démodées, bien rancies (je n'entends parler ici que de ses peintures), à côté des fantaisies toutes modernes du pauvre Evenepoel, mort à vingt-huit ans, après avoir tout juste jeté sa gourme, humoriste comme un Lautrec ou un Beardsley, coloriste comme un Odilon Redon ! Sa *Foire aux Invalides*, ses *Folies-Bergère*, sont d'une observation merveilleusement aiguë, et il y a de lui, en ce moment, à l'Exposition internationale de Venise, des peintures encore plus raffinées, où les gris, les roses et les mauves s'accordent en bouquets d'une délicatesse incroyable.

Il est temps de quitter ces nerveux, ces malades, un peu trop déséquilibrés, pour revenir à une poésie plus saine et réconfortante. Une peinture ancienne, très habile, très sage, de Constantin Meunier, la *Manufacture de tabac à Séville*, ne laisserait point soupçonner les dons généreux et passionnés du grand sculpteur belge, si quelques-uns de ses bronzes les plus magniloquents, le *Laboureur*, le *Puddleur*, le *Débardeur*, ne dressaient leurs silhouettes vertes au milieu des salles paisibles. J'eusse préféré, je l'avoue, revoir certains pastels et dessins des dernières années, où le flamboiement

des hauts fourneaux sur un ciel noir et le peuple rude du Borinage sont représentés avec une vérité moins stylisée et théâtrale.

M. Léon Frédéric, ce préraphaélite qui met au service des idées sociales un sentiment délicieux de la nature et une étude approfondie de la figure humaine, sait résumer tout un monde d'innocence, de misère ou de révolte dans son triptyque des *Ages de l'ouvrier*; jamais on n'a rendu avec plus de perfection le bleu des yeux candides sous les chevelures en filasse jaune, les gestes gauches, l'avi-



Cliché Druet.

LA DAME EN BLANC, PAR M. THÉO VAN RYSSELBERGHE

(Salon d'Automne.)

dité des poupons pressés contre le pauvre corsage des mères. La *Fillette dans la prairie* a une grâce d'ingénuité pareille à celle des fleurs et des papillons qui l'entourent.

La fraîche lumière d'une *Matinée de septembre* dans la métairie de M. Claus, les graves harmonies nocturnes dans les canaux de M. Baertsoen, la marche hâtive et douloureuse de l'*Aveugle* que M. Laermans conduit, à l'approche du soir, dans l'interminable plaine sur laquelle pèsent de lourds nuages plombés, voilà toute la beauté saine et l'émotion sincère de la peinture belge contempo-

raine. Il y faut joindre, pour connaître toutes les tendances de la jeune école, les recherches colorées de M. van Rysselberghe, qui évolue de la technique du pointillisme, dont il fut un des meilleurs adeptes, vers celle de l'impressionnisme, abandonnant en somme la division méthodique de la touche; mais où sont les maîtres mosaïstes d'antan? Le *Portrait de M^me^ Wolff*, son œuvre la plus récente, est un acheminement vers une facture toujours simplifiée; si les zébrures de rose et de vert servent encore à donner la fraîcheur du ton de chair, ailleurs, dans la robe d'un violet vif et le manteau à fleurs, les couleurs sont largement étalées, sans nul essai de ce tricotage qui donne trop aisément à certaines œuvres des néo-impressionnistes l'aspect flottant d'une tapisserie. Mais l'étude de nu dans un intérieur, du même peintre, aboutit à des tons forcés, tandis que la *Dame en blanc*, dont la robe est travaillée de menues touches claires, demeure inconsistante.

Seymour Haden. — Comment dire en quelques lignes la beauté grave et classique de cette exposition d'ensemble des plus belles pièces (il n'y en a pas moins de 107) d'un maître incontesté de l'eau-forte? L'œuvre de sir Francis Seymour Haden, aujourd'hui nonagénaire, a été étudié et catalogué dans la *Gazette* par Burty, il y a plus de quarante ans[1]. En ce temps-là, le beau-frère et l'initiateur de Whistler n'était qu'un élève de Rembrandt; et ce n'est pas un mince éloge, si l'on songe qu'il sut, en même temps que Méryon et Bracquemond, remettre en honneur le merveilleux procédé, et que jamais peut-être la limpidité de l'eau et le frisson des feuillages n'ont été plus minutieusement, plus attentivement traduits.

L'Art moderne au Salon d'Automne. — C'est à peine si tant de promenades d'un musée à l'autre nous laisseront quelque loisir de regarder de plus vivantes images. Nous irons donc tout droit aux œuvres où demeurent sensibles le travail, la fermentation d'un art qui n'a pas encore sa pleine maturité; il y a là non point tout l'avenir de la peinture française, mais beaucoup de nos espérances, et nous regrettons vivement que ces jeunes peintres n'aient pas réuni leurs efforts en un faisceau mieux lié et plus abondant. Il faut bien reconnaître d'ailleurs que les petites expositions, qui n'ont pas chômé depuis ce dernier printemps, ne laissaient guère de place

1. Année 1864, t. II, p. 271 et suiv., p. 356 et suiv.

à la nouveauté. Après les tendres évocations de M. Maurice Denis, M. Edmond Cross nous avait donné l'enivrement de la lumière; MM. Vuillard, Bonnard et Roussel s'étaient ingéniés à de nouveaux décors; comment exiger, en ces quelques mois, des essais qui ne pouvaient être que des redites?

Nous adresserons un salut cordial, en passant, à la peinture



Cliché Druet

FEMME NUE, PAR M. CHARLES GUÉRIN

(Salon d'Automne.)

d'hier et d'aujourd'hui, à MM. Moret et Maufra, trop fidèles disciples de Claude Monet ou de Sisley, à M. Guillaumin, plus exalté que jamais, et que M. Peccatte réussit à dépasser dans la recherche des vibrations lumineuses. Les quatre études de M. André Allard, d'après la *Cathédrale de Nantes*, d'une facture trop uniforme, marquent cependant un progrès qui s'accentuera lorsque ce jeune artiste saura retenir de l'impressionnisme autre chose qu'un procédé. Le

carton de M. d'Espagnat pour une tapisserie des Gobelins est douloureusement vulgaire, et les grandes toiles de M. Lemordant, avec leurs figures de Bretons qui s'agitent sans savoir pourquoi au milieu de chatoiements d'arc-en-ciel, ne signifient pas grand'chose loin de la salle à manger d'hôtel dont les boiseries les attendent. Les portraits si intimes et l'intéressante frise de M. Desvallières, la fantaisie de couleurs, insignifiante en somme, de M. Anglada, la composition très classique et gracieuse de Mlle Angèle Delasalle, les figures de rêve de M. Lévy-Dhurmer et de M. Belleroche, n'ont rien qui les désigne à ce Salon plutôt qu'à tel autre. M. Bernard Boutet de Monvel, illustrant la légende du bon saint Nicolas, ne veut plus être que l'héritier respectueux de son père ; mais combien d'autres, tels que M. Lavery, M. Morrice, M. Piet, se contentent, sans le moindre effort, de se ressembler éternellement à eux-mêmes !

Une place d'honneur a été donnée, et c'était justice, aux peintures et aux cartons de M. José-Maria Sert. Ce jeune artiste catalan a la fortune enviable et trop rare en ces temps-ci de décorer toute une cathédrale ; œuvre colossale, œuvre héroïque même, peut-on dire, si elle doit absorber les plus belles années et les plus généreuses d'une existence. Cette cathédrale, celle de Vich, en Espagne, n'a rien de gothique ; construite par les Jésuites, au XVIIIe siècle, son unique mérite est d'offrir de larges et claires surfaces à la couleur : M. Sert a conçu son décor en théologien consommé autant qu'en peintre : un arbre, dont les racines enveloppent le tabernacle du maître-autel et y vont chercher la sève nourricière, prolonge ses vastes rameaux autour des murailles de la nef ; il enlace et relie les compositions évangéliques dont l'ascension se termine dans la gloire de la voûte. De cet ensemble puissant, qui mériterait une minutieuse analyse, peut-être les plus somptueux décors sont-ils ceux où nous voyons les trésors de la terre et de la mer, qu'apportent les Rois Mages, affluer vers le tabernacle ; cette surabondance de végétation, ces masses formidables d'animaux au dessin grandiose, évoquent l'idée de quelque rêve hindou ; et là-haut, ces anges et ces archanges des Béatitudes, géants musclés et cuirassés aux ailes effrayantes de vautours, sont bien faits pour saisir de stupeur un cerveau non préparé ; nos habitudes florentines se cabrent, refusent de suivre l'audacieux, d'une éloquence pourtant si persuasive...

Et voici les peintres d'aujourd'hui et de demain, qui se réclament de Gauguin et de Cézanne. En avant, un peu isolé, M. Charles Guérin triomphe avec six tableaux excellents ; il a trouvé sa voie.

Ses études de nu, d'un réalisme sans pitié, sont dessinées avec une justesse parfaite, dans le trait bleu qui les cerne ; on sent les muscles bien à leur place sous le grenu d'une peau fraîche ou déjà flétrie. Ses figures vêtues en des intérieurs, un peu immobiles et absorbées par la pose, sont baignées d'air, et profondément vivantes ; et il y a, dans une nature morte un peu savamment arrangée, des roses rouges qui embaument.

Les fleurs de Mlle Vollmœller pourraient rivaliser avec celles de



Cliché Druet.

VUE DE SIENNE, PAR M. GEORGES-LÉON DUFRÉNOY

(Salon d'Automne.)

M. Guérin. M. Castelucho, très espagnol (comment lui en faire un crime ?), Mlle Stettler, qui est de Berne, Mlle Dannenberg, qui est de Riga, nous montrent pareille vision réaliste et pareille habileté de main. M. Fornerod, M. Morerod, tous deux Valaisans, sont de cruels portraitistes. La petite *Vue de Sienne*, de M. Dufrénoy, semble d'un charme presque émouvant, au milieu d'études fort habiles, mais plus brutales encore, de la *Place de la Bastille*. M. Manguin et M. Camoin ont, décidément, quitté les déformations trop sommaires, pour s'acheminer vers une simplicité classique ; la grâce les a touchés. Le premier a su mettre dans sa *Femme à la grappe*, malgré quelque

lourdeur encore, un charme que Cézanne ignora toujours : cette robe blanche, à ceinture bleue, ce grand chapeau fleuri de bleuets, dans l'ombre des arbres, ont une douceur veloutée qu'accentue encore la belle grappe de raisin noir. Mais c'est à Cézanne que nous devons la simplification incompréhensible d'une jambe et d'un pied sans lesquels cette figure nue, couchée dans l'ombre, serait une charmante chose. Quant à M. Camoin, ses paysages d'Espagne, son lac de Trianon, et surtout ses deux ravissantes petites figures de *Sévillanes*, nous révèlent enfin un très beau peintre, qui a gardé, comme M. Guérin, toutes les qualités du vieux maître d'Aix, en les transformant par une vision désormais personnelle et délicate.

M. Manzana-Pissarro doit à Gauguin la séduction de ses toiles exotiques, d'une entente décorative parfaite, et M. Alcide Le Beau, disciple du même Gauguin, l'est plus encore des Japonais dans ses arrangements fleuris de paysages corses.

Faut-il croire que les excès des cézannistes forcenés, dont M. Henri Matisse est le porte-drapeau, aboutiront quelque jour à une aussi louable sagesse? En ce cas, nous les regarderons avec indulgence, ou plutôt nous leur ferons crédit d'une année ou deux. Je serais même tenté d'abréger le délai pour M. Vlaminck, dont la brutalité barbare sait condenser les traits essentiels d'un paysage; ses *Bateaux* creusent dans la Seine des remous qui s'agitent et se tordent avec une puissance surprenante de vérité.

M. Vallotton, disciple de M. Ingres, porte la conscience jusqu'à une certaine beauté, dans un portrait de femme dont les mains sont posées comme celles du *Bertin*. Triste sous ses cheveux mal coiffés qui grisonnent, presque farouche, elle est vêtue d'un large peignoir de velours brun, où roule sa forte poitrine; elle a au cou un grand collier de verroterie bleue, qui porte une branche de corail. Sa silhouette se détache durement sur un fond gris uniforme. Il faudrait, devant cette image plus fidèle que toutes les photographies, le Baudelaire des poèmes en prose pour célébrer une si profonde, une si magnifique vulgarité.

M. Simon Bussy recommence, sans réussir à nous intéresser davantage, son grand décor, d'ailleurs étonnamment habile, de l'an dernier; que ne continue-t-il plutôt, en des cadres de proportions acceptables, ses jolies promeneuses blanches au bord de la mer, que j'ai revues avec un très vif plaisir à Venise! — M. Martel nous présente, avec un goût très germanique, un intérieur de vieux paysans à l'œil malin, groupés autour de leur poêle. — M. Suë et M. Ott-

mann ne pensent-ils pas à M. Vuillard, en peignant leurs gracieuses images de jeunes femmes, et leurs natures mortes aux tons clairs et frais? — Il nous est impossible de ne pas songer à Berthe



Cliché Druet.

FEMME A LA GRAPPE, PAR M. MANGUIN

(Salon d'Automne.)

Morisot devant les « impressions » fleuries de M. Laprade, *Le Hamac*, *Le Tennis*, *Terrasse sur la mer*, mais c'est pour regretter qu'un artiste aussi heureusement doué s'obstine à triturer ses roses et ses bleus clairs sur un fond de boue lugubre.

Les tendres pommes vertes et les citrons de M. Henri Déziré sont

plus appétissants que jamais, dans leurs tons clairs, sur la belle nappe blanche et bleue.

M. Lempereur continue ses larges silhouettes d'arbres sur des eaux lumineuses, et M. Lacoste a composé, sous un ciel de printemps ici, et là d'automne, au-dessus des touffes de marronniers verts ou roux, la rivière glissante et les contreforts des collines qui montent, étage par étage, vers la chaîne blanche des Pyrénées.

Plus charmante, plus reposante à l'œil est la peinture, on pourrait dire la tapisserie de M. Bonnard. Au centre, des cerises bien roses sur une nappe à raies roses, dans l'ombre bleue d'un arbre



Cliché Druet.

NATURE MORTE (POMMES ET CITRONS) PAR M. HENRI DÉZIRÉ

Salon d'Automne)

fraîchement épanoui sous un ciel humide de printemps. Comme fond, un jardin, une colline rustique; et le jaune d'une chaise longue où se repose une blanche enfant répond, de ce côté-ci de la nappe, à la note parallèle, jaune et blanche, d'un chat immobile et grave parmi les iris en fleurs.

Quelques superbes eaux-fortes de M. Lepère permettent à la section de gravure de n'être pas uniquement rétrospective, et soutiennent vaillamment la comparaison avec les pièces choisies de Seymour Haden. Les *Vues de Venise*, très délicates, de M. John Marin, ont le tort de continuer Whistler avec une excessive docilité. Il y a un sentiment plus personnel, par-dessus du Whistler, assurément, et surtout du Lepère, dans les travaux d'un nouveau venu,



plus appétissants que jamais, dans leurs tons clairs, sur la belle nappe blanche et bleue.

M. [illegible] continue ses leçons d'harmonie [illegible] un des [illegible] [illegible] [illegible]



aboureur aquaf

BROADWAY, NEW-YORK

(Salon d'Automne, 1907.)

te des Beaux Arts

Imp. A. Porcabeuf, Pari

M. Émile Laboureur, dont la *Gazette* est heureuse d'accueillir la planche pittoresque, *Broadway, New-York*. Quant aux bois de M. Paul Colin, admirés au Salon de la Société Nationale, ils sont peut-être encore le meilleur ornement de la section du Livre, organisée par M. Paul Gallimard pour la délectation des bibliophiles « et non aultres ».

La sculpture, répartie au hasard des diverses salles, nous offre quelques délicats morceaux, statuettes plutôt que statues : le *Lan-*



Cliché Druet.

FILLETTE ASSISE (STATUE PLATRE), PAR M. ALBERT MARQUE

(Salon d'Automne.

ceur de poids de M. Pierre Roche, les petits bronzes si bien construits, *L'Anon* et *La Vache*, de M^lle^ Jane Poupelet, les rudes figurines d'ouvriers de M. Henry Bouchard, la gracieuse et souple figure féminine, *Jeunesse*, de M^lle^ Yvonne Serruys, et les bronzes, marbres et plâtres où M. Albert Marque a répandu le sentiment le plus juste de l'enfance. En vérité, ce serait peu de chose, si nous n'avions les bustes de M. Rodin, dont j'ai parlé tout à l'heure à propos des œuvres de Carpeaux, et le bas-relief de M. Maillol.

Avec la précision d'un décorateur de vases grecs, M. Maillol a

inscrit dans le cadre carré de son bas-relief le groupe harmonieux de l'homme et de la femme rapprochés par le désir. L'un et l'autre s'appuient d'un genou au sol, et la géométrie vivante de ces angles qui se répondent, cet équilibre exact des masses de lumière et d'ombre est une joie pour l'œil. La tête un peu brutale de l'homme, noyée dans l'ombre, se penche vers la poitrine en fleur qui se gonfle et palpite ; la tête de la femme se détourne dans la lumière, avec un sourire mêlé de crainte, et ses bras font un geste de refus qui se donne. Le corps viril, tout en muscles, s'oppose au doux épiderme féminin, d'une enveloppe si moelleuse et parfaite. N'étaient quelques détails faciles à corriger (le travail, trop proche de la nature, de l'oreille et d'une main de la femme), nous dirions volontiers qu'une métope d'Olympie s'est animée pour nous ; car la grande sculpture hellénique peut se continuer au pays des cathédrales, et le chant des cigales de Grèce retentit encore sous les oliviers de Provence.

M. Frantz-Jourdain me pardonnera de ne point dire ici tout le bien qu'en d'autres circonstances je penserais des *Magasins de la Samaritaine*, dont il est l'architecte. L'élégante et joyeuse nouveauté du bâtiment m'enchanterait sans doute dans la plaine de Neuilly, parmi des habitations uniquement modernes ; au bord de la Seine et tout proche du Louvre, elle est monstrueuse. Mais à quoi bon les doléances ? Notre Paris se détruit sous nos yeux, par la seule faute d'un peu de discipline, et il est trop tard pour y remédier.

Quelques bijoux délicats de MM. Lalique et Rivaud, les maîtres de la joaillerie parisienne, des tentures où M. Jorrand, le tapissier d'Aubusson, a tiré des plantes potagères les plus heureux partis de lignes et de couleurs, les ingénieux panneaux décoratifs en toile que M^me^ Ory-Robin brode et rehausse de ficelles, de soie, d'argent, d'or, de perles, voilà un joli complément d'expositions déjà si variées. La céramique est plus intéressante encore. Les poteries sableuses de grand feu réunies par M. Lenoble sont des pièces d'une beauté classique ; mais les vitrines où M. André Methey a groupé des assiettes, des plats, des vases en faïence décorés par les artistes les plus en vue de la jeune école, mériteraient une étude particulière. Les plus heureux décors sont ici les plus simples, et l'exemple des faïences du XV^e^ siècle italien, ou même de nos pauvres et pittoresques poteries bretonnes, reste toujours à imiter. Aussi MM. Maillol, Laprade, Valtat, je n'ose dire encore MM. Matisse,



inscrit dans le cadre carré de son bas-relief le groupe harmonieux [illegible] s'appuient d'un genou au sol, et la géométrie savante de [illegible] qui se répondent, cet équilibre exact des [illegible] d'ombre est une joie pour l'œil. La tête un peu brutale [illegible] noyée dans l'ombre, se penche vers la poitrine en fleur qui se gonfle et palpite : la tête de la femme se détourne dans la lumière, avec un sourire mêlé de crainte, et ses bras font un geste de refus qui se donne. Le corps viril, tout en muscles, s'oppose au doux épiderme féminin, d'une enveloppe si moelleuse et parfaite. N'étaient quelques [illegible] trop proche de la nature, de l'ensemble [illegible] coloriées, la métope d'Olympie s'est animée pour nous ; car la grande sculpture hellénique peut se continuer au pays des cathédrales, et le chant des cigales de Grèce retentit encore sous les ciseaux de Francomme.

M. Frantz-Jourdain me pardonnera de ne [illegible] bien qu'en d'autres circonstances je penserai [illegible] *Samaritaine*, dont il est l'architecte. L'élégante [illegible] [illegible] [illegible]



BAS - RELIEF

PLÂTRE, PAR Mr ARISTIDE MAILLOL

(Salon d'Automne 1907)

Imp. Ch. Wittmann

Derain et Vlaminck, quelques réserves que l'on puisse faire sur l'esprit de leurs arabesques, ont-ils mieux respecté la matière même de la porcelaine que MM. Maurice Denis, Puy et Rouault, qui en ont fait le support de tableaux véritables ; et pourtant les poteries et les plaques émaillées de M. Rouault sont en leur genre des chefs-d'œuvre. L'essai d'art populaire de M. André Methey mérite les plus vifs encouragements ; il nous ramène aux saines traditions du vieux temps, en aidant l'artiste à redevenir ce qu'il devrait être avant tout, un bon et soigneux artisan.

Ce Salon d'Automne, si vite ouvert, si tôt fermé, termine une année dont on ne saurait dire qu'elle laisse des œuvres considérables. Cependant elle ne sera pas oubliée, et l'exposition des œuvres de Cézanne aura marqué une date dans l'évolution de notre art. Les jeunes peintres y ont pris conscience de leurs revendications ; ils y ont connu le secret d'une technique simplifiée et robuste, qui doit leur permettre de tout exprimer. « Se servir de matériaux grossiers, » disait le bon Cézanne ; oui, mais à l'usage d'œuvres délicates ; et ce Salon d'Automne sera béni, pour avoir corrigé Cézanne par Berthe Morisot. Au sortir des peintures littéraires et vaines, de l'académisme et du théâtre, nous cueillerons une pomme de Cézanne ; mais ne serait-il pas plus doux de s'asseoir sous le pommier en fleurs ?

ANDRÉ PÉRATÉ



Ecké Druet.

PLAT EN FAÏENCE STANNIFÈRE
PAR M. ANDRÉ METHEY
(Salon d'Automne



VUE PRISE A BERNWILLER, PAR J.-J HENNER

ARTISTES CONTEMPORAINS

J.-J. HENNER

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

Cette deuxième année de séjour en Alsace se poursuit d'une manière aussi mélancolique que la précédente. Qu'il s'épanche auprès de son vieux maître ou de son camarade Zoegger, c'est toujours la même antienne : « J'ai le cœur navré !... » «Je m'ennuie horriblement !... Je m'ennuie à mourir !... Je ne sais ce qui me manque », écrit-il le 8 avril, « ou plutôt tout me manque. On est partout très gentil avec moi, partout on me reçoit très bien et cependant je ne me sens pas dans ma sphère. Dans ce pays, comme partout, tout n'est que gain. Toujours la question d'argent, spéculation, etc., et moi qui n'ai rien moins que l'esprit spéculatif, je ne puis être que malheureux. »

Henner est donc toujours en Alsace, mais il pense continuellement au retour à Paris. Dès le mois de mars, il écrit à Goutzwiller qu'il pense y être rentré bientôt. En avril, il annonce à Zoegger son arrivée pour le mois de mai. En octobre, il renouvelle à Goutzwiller

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 39, t. II, p. 393, et 1907, t. II, p. 315.

cette assurance de retour prochain en le priant de « l'éperonner un peu » car il « s'assoupit très souvent ». En décembre, il se voit déjà revenu ! « Je me réjouis beaucoup de voir la capitale. Je sens le besoin de me retrouver un peu dans la conversation des hommes de talent et à la vue des chefs-d'œuvre. »

Il ne reste que par force, par la peur de retomber dans le besoin, par dignité aussi, par le désir, toujours vivant en lui, de gagner sa vie avec indépendance, par l'orgueil de se suffire. Il a nombre de portraits à faire. En mars, il a déclaré en avoir pour cinq cents francs à terminer, à Mulhouse, pour la fin du mois. Il doit en faire encore — et il les exécute en effet — à Thann et à Riquewihr. En février 1857, il est maintenant à Bâle, occupé par deux portraits, et il en trouverait bien d'autres, il l'affirme du moins, si cette fois le signal du départ n'était définitivement donné. Assurément, c'est là un travail qu'il sent lui être profitable autrement que par les avantages matériels qui y sont attachés, mais, comme il trouve très peu de temps pour peindre les sujets qu'il aime, qu'il est obligé de subir les exigences des modèles et de se livrer à de continuels déplacements, il en éprouve quelque lassitude et en conçoit quelque dégoût. « Je me trouve ici — à Mulhouse — à faire des portraits », écrit-il à Zoegger; « quand ils seront faits, j'en ferai encore, comme un savetier qui fait des bottes et qui en fera toute sa vie. »

Il est vrai que, dans le cours de toute cette année, c'est à peine s'il paraît avoir exécuté plus de trois de ces petits sujets de genre alsaciens auxquels il trouve tant d'intérêt.

Il y a d'ailleurs une autre cause plus directe à ce malaise général : c'est son état physique. Sa santé s'est mal rétablie de cette secousse de l'hiver précédent. Il est d'un état nerveux dont la sensibilité s'exaspère à tous les changements atmosphériques.

C'est là, on peut le remarquer en passant, une singularité de son tempérament que cette sensibilité aiguë aux influences du temps; son éducation rurale y contribue sans doute. En vrai paysan, à tous les âges de sa vie, sa première préoccupation, dès le lever du soleil, est d'interroger le ciel. Il s'en soucie pour les fruits, les moissons, la vendange, s'il est à la campagne, ou tout simplement en vue de la promenade espérée, ou pour la joie du travail, la belle lumière indispensable à la séance du matin. Un jour de beau temps est pour lui comme une fête, un jour de pluie comme une contrariété ! Il inscrit, à tout instant, dans le journal décousu de ses carnets, au milieu des incidents qui le touchent et dont il ne veut pas oublier la date, des

notes telles que celles-ci, la plupart isolées, qui marquent bien l'intérêt exclusif qu'il leur porte : « 27 septembre : temps gris, pluvieux, assez froid. — 4 août : il fait toujours mauvais et froid, le matin, les fenêtres suent comme en automne. — 9 septembre 89 : Logelbach, pluie. — 2 novembre : première neige mêlée de pluie. — Paris 8 mars, dimanche : très beau temps, soleil de printemps. — Contrexéville, juillet 81 : grande chaleur. — 17 septembre : le temps est beau, il y a un grand brouillard le matin, etc., etc. »

Sous cette apparence indifférente et fermée qu'on lui a connue, Henner est donc au plus haut point un impressionnable. Combien devait-il l'être davantage, à ces heures difficiles de la jeunesse, remplies par les luttes, les épreuves et le souci pesant de l'avenir ! Mais s'il est sensible aux moindres obscurcissements du ciel comme aux petites misères de tous les jours, de même il s'épanouit aux plus pâles rayons qui dissipent les nuées ou qui éclairent certains des événements un peu exceptionnels de son existence médiocre et monotone.

C'est ainsi que, fin août, un petit voyage en Suisse l'a mis en joie. Il est allé voir son vieil ami M. Silbermann qui l'a emmené avec lui faire une excursion derrière les gorges du Moutier. « Te dire l'impression que j'ai éprouvée », écrit-il à Zoegger, « est impossible... quiconque a le moindre sentiment de l'art, ne serait-ce encore qu'en germe, doit éprouver des commotions électriques à cet aspect. » Il ajoute avec un lyrisme qui se réveille : « Oh ! vois-tu, ce petit voyage me relève. Je sens qu'il y a quelque chose en moi ! » Et nous avons l'explication de cet enthousiasme, car, à côté de la nature, il a vu celui qui est, pour lors, le seul guide et le vrai maître : « ...et, par-dessus tout, nous sommes allés nous recueillir devant les chefs-d'œuvre de Holbein au musée de Bâle. Oh ! quel artiste ! » Et son état d'exaltation est tel qu'il ne rêve plus que de rester en Suisse, d'y entraîner son camarade, de la parcourir à pied avec lui de tous les côtés, et qu'il en arrive même, pour une fois, à oublier Paris, presque à le maudire, à trouver, dans tous les cas, qu'il est « bien mesquin à côté de la nature », qu' « à Paris seul on ne peut point devenir artiste », et ne craint pas d'affirmer qu' « en Suisse le sentiment des beaux-arts est bien plus prononcé qu'en France », « ce qui ne se peut pas autrement », ajoute-t-il avec conviction, « quand on a une telle nature ».

Cet état d'esprit ne dure pas, sans doute, puisque peu de temps après, dans une lettre qui date de septembre, il se dit « si découragé qu'il ne sait plus où donner de la tête ». Pourtant, cette fois, ce

n'est pas tant la tête qui paraît intéressée que le cœur. Il vient de se passer dans sa vie une petite idylle fugitive, qu'il raconte avec toute la délicatesse de son âme neuve de grand garçon chaste et avide de tendresse. Ce premier chapitre, à peine ébauché, de roman sentimental mérite d'être connu pour compléter la physionomie du jeune homme.

« Avant-hier soir, la veille de mon départ, — écrit-il à Zoegger dès son retour à Riquewihr, près de Ribeauvillé, où il est allé faire deux portraits et où il retourne encore en décembre, — nous sommes allés faire une promenade à Kaizersberg et au Sacré-Cœur de Kientzheim.

« Il y avait deux demoiselles et un jeune homme, le frère de l'une d'elles. Ces deux demoiselles sont protestantes et étaient par conséquent d'autant plus curieuses de voir l'établissement du Sacré-Cœur. Je les ai présentées à un curé de ma connaissance qui a les clefs et qui nous a introduits. En revenant, elles ne pouvaient assez exprimer leur joie. Elles se sont agenouillées et ont fait une courte prière. L'une d'elles, surtout, qui est admirable de manières et de figure — c'est réellement la plus charmante personne que j'ai eu le plaisir de voir, sous tous les rapports — avait éprouvé des émotions qui m'ont vivement touché. Elle me disait, seule, en route qu'elle ambitionnait le sort de la sœur qu'elle avait admirée, priant dans un coin isolé du petit temple catholique.

« Son frère, en les entendant raconter leurs impressions, les raillait, se moquait d'elles, me traitait moi-même, qui étais heureux de les entendre, de moine, de jésuite. Moi, je ne disais rien. L'une d'elles, surtout, continuait toujours d'épancher son cœur. Je marchais à côté d'elle, et l'autre allait avec le frère qui, fatigué de tout cela, prenait les devants tout seul en nous laissant ensemble. Ce qui nous donna le loisir de cueillir des fleurs dont elle me fit un bouquet en souvenir de nos promenades. En arrivant sur le haut de la montagne il faisait déjà assez sombre pour qu'on eût de la peine à distinguer le sentier que nous devions suivre. Alors un magnifique spectacle commença. Il était à peu près sept heures du soir et, par conséquent, l'heure de l'Angelus, qu'on entendait de tous les côtés. C'était réellement touchant. Nous avons resté au moins un quart d'heure à entendre le son un peu triste, lugubre même, de ces cloches. Nous vois-tu ? — ajoute-t-il avec cette faculté spéciale de saisir immédiatement la scène. — Moi, j'avais la tête découverte et écoutant les observations, les impressions qui sortaient du cœur ému de cette jeune fille. Son amie ne faisait que la singer et me préoccupait par conséquent bien moins. Cependant, — note-t-il avec un mélange d'indulgence et d'ironie, — elle faisait tout son possible pour paraître poétique. Nous nous disions à plusieurs reprises : Si seulement nous pouvions rester ici. Nous étions réellement heureux. Il a fallu que la pluie vienne nous chasser. Il fallait partir. Je marchais, naturellement, en tête ; il fallait chercher le chemin. Nous avions comme une petite forêt à descendre et je ne savais toujours pas où nous allions. Malgré cela, il me fallait consoler ces demoiselles qui commençaient à

être très inquiètes. Nous avions deux parapluies, moi je n'en avais pas besoin. En marchant comme cela pendant une demi-heure, il faisait noir comme dans un sac. Nous traversions des vignes, des prés. Heureusement qu'il n'y avait pas de rivière à traverser. Enfin nous trouvons un chemin, boueux, presque entièrement couvert d'eau. Alors je prends mon parapluie en offrant mon bras à la demoiselle. Nous étions encore heureux malgré que nous ne savions pas où ce chemin nous conduisait, ce qui ne faisait qu'augmenter le charme. Quelquefois on remplissait son soulier d'eau ; on jetait un petit cri, puis ce n'était rien. Nous nous disions : Voilà une promenade à laquelle nous penserons ! Il faudra la raconter à la maison. — Oh ! non ! cela n'aurait plus de charme. Il faut conserver cela pour nous. On me demande de mettre cela dans mes « impressions ». Je n'en écris jamais [nous verrons qu'il ne tardera pas à le faire], ce qui ne m'empêche pas de le leur promettre. Je leur parlai de toi, de mon ami le sculpteur, auquel je communique quelquefois mes impressions ; elles m'ont remercié de ce que je voulais bien y faire figurer leurs noms. Celle que je conduisais me serra le bras en le disant. Quelles douces émotions j'éprouvais ! La pluie tombait toujours. Nous riions. M^lle^ Lina commença à chanter, sur la prière que je lui en avais faite. Elle ne sait pas refuser quand il s'agit de faire plaisir à quelqu'un. Nous avons entendu un cri qui les effraya. Je crois que c'était une chouette. Je ne te dis pas tous les détails de cette longue promenade qui me sembla trop courte. Peu de fois j'ai été aussi heureux. Pas un mot équivoque n'a été prononcé. Nos sensations étaient aussi pures qu'elles pouvaient l'être. Chacun disait se souvenir toute sa vie de ces bons moments. Quant à moi, j'ai pleuré à chaudes larmes en ouvrant le bouquet, aujourd'hui, chez moi, que M^lle^ Lina m'a donné en la quittant. Il contenait un petit billet, où il y avait ces mots simples :... »

Ces mots, nous ne les connaissons pas. Le feuillet qui suit manque. La lettre s'arrête brusquement comme la fin d'un feuilleton sur le passage le plus pathétique, laissant dans le mystère la terminaison, d'ailleurs facile à supposer, de cette innocente petite aventure de jeunesse.

En décembre, Henner retourne à Riquewihr travailler à d'autres portraits. Mais le charme est rompu. Les jours sont changés. L'heure devient pour lui grave et bientôt douloureuse. Il rentre à Bernwiller où il est retenu longuement à la maison par une brûlure au pied mal soignée. Il y termine sa *Baratteuse* et un autre petit tableau singulier qui marque bien l'état de son âme : c'est la *Jeune fille morte pleurée par sa mère*[1]. Cette peinture, on le sait, fut exécutée d'après une étude faite, en 1852, sur le cadavre de sa sœur et d'après sa propre

1. Voir la livraison précédente, p. 317.

mère, qui lui donnait la pose avant de prendre le lit qu'elle ne devait plus quitter que pour aller dormir le dernier sommeil dans le petit cimetière du village.

Elle mourut, en effet, le 23 janvier suivant. Son cher Jean-Jacques lui ferma les yeux. Il n'avait pas quitté son chevet. Sa vie intérieure, trop contenue dans la solitude où il se trouve enfermé au milieu des âmes primitives de bonnes vieilles dévotes qui viennent avec lui soigner sa mère, lui crée un irrésistible besoin d'épanchement quotidien auquel ne suffisent point les lettres trop espacées à son ami. C'est de ce moment (la première page en est datée du mercredi 14 janvier 1857) qu'il commence la rédaction de son journal intime, tenu plus ou moins régulièrement jusqu'au mois d'août 1862, et continué plus tard, sans suite et sans méthode, à travers ses carnets et ses albums.

Ces premières pages sont infiniment touchantes par les petites scènes aux détails simples et familiers qu'il trace de son existence monotone au pied du lit d'une moribonde. Il consigne soigneusement un tas de menus faits, insignifiants pour tous excepté pour lui, petites histoires du village, incidents quotidiens de la maison silencieuse, réveillée seulement par les chuchotements des voisines obligeantes et bavardes. Elles complètent heureusement la physionomie de cette nature naïve, candide et tendre, chez laquelle, on le voit, le sentiment atteignait à une grande profondeur. C'est sa sœur qui vient de se mettre à filer à son rouet pendant qu'il va s'asseoir auprès de sa mère. C'est le givre qui décore ses fenêtres : « les carreaux sont magnifiques; on dirait une vraie tapisserie »; c'est la nuit, le froid et le dégel qui le mettent d'humeur maussade. Mais il a trouvé un compagnon à sa solitude et à sa mélancolie : « Je m'aperçois avec plaisir que notre chat passera la soirée avec nous; il fait sa méridienne sur le fauteuil, à côté du petit poêle. Notre sœur est allée se coucher depuis sept heures. Je suis seul avec Walburge. C'est une très brave femme, un peu dévote, de sorte », ajoute-t-il timidement, « que je m'ennuie un peu auprès d'elle. » Et la dernière page, avant le retour à Paris, est une sorte de récapitulation de ces souvenirs des jours passés. La pensée de sa mère revient à son esprit, triste et pourtant réconfortante. Il a pu accomplir le devoir suprême d'un fils, et rien ne le retient plus désormais sur ce coin de pays très cher, mais où son champ d'activité est étroitement circonscrit : « Je suis heureux maintenant de ne l'avoir point quittée un moment pour ainsi dire pendant toute sa maladie.

Comme elle était contente quand je lui démêlais ses grands cheveux gris ! Je faisais cela de si bon cœur. Une fois, entre autres, je lui ai lavé la figure et les mains avec du savon odoriférant. Je lui ai mis de la pommade sur les cheveux. Je faisais tout mon possible pour la mettre bien. Cette bonne mère s'est mise à pleurer en me remerciant. Elle me disait que depuis longtemps elle n'avait été aussi bien. Alors je lui ai prié la prière du matin à haute voix. Elle me suivait en priant. Je faisais cet office tous les matins et tous les soirs, tant qu'elle avait la force de le supporter. Dieu ! qu'elle était heureuse alors ! »

***

L'œuvre de Henner, à cette date, est le reflet très net de sa pensée. C'est une œuvre de sincérité, de simplicité et de probité. On y retrouve toute la modestie et toute la droiture du jeune homme.

Cet isolement de deux années l'a rendu à lui-même. Les petites misères et les grandes épreuves l'ont mûri. Il a vécu l'existence normale d'un homme occupé à gagner sa vie, à l'abri des excitants artificiels de l'école, sevré de toute préoccupation malsaine de flatter les goûts ou les travers de tel professeur, de recueillir les suffrages spécieux des camarades ou de surprendre le public des expositions, avide d'originalités factices. Il a, momentanément, fait abstraction de tout ce passé, et le jour où il reprendra la chaîne de l'enseignement académique, ce sera, malgré sa soumission apparente aux règles et aux habitudes des concours et le respect témoigné à ses maîtres, avec le même esprit d'indépendance dont il a déjà fourni la preuve, mais avec une conscience plus avertie, une foi nouvelle, la certitude dans la direction et la confiance en son jugement, en son application et en sa volonté. Il s'est vraiment retrempé dans l'air de la terre natale. L'intelligence si simple, si droite, si juste, avec laquelle il entrera dans le vieux sujet classique du concours de Rome qui lui vaudra le grand prix montre combien son esprit a dépassé la moyenne de ceux de ses condisciples. C'est, on le sait, *Adam et Ève découvrant le corps d'Abel*. « Mon Abel est couché tout le long, sur le premier plan, » écrit-il le 18 juin 1858 à Goutzwiller. « Ève, à genoux, s'élance vers lui. Adam, au contraire, semble plutôt reculer, car il a deviné tout de suite, tandis qu'Ève pouvait encore douter. » N'est-ce pas d'une psychologie pleine de vérité, de sentiment et de délicatesse ?

Le petit cycle d'œuvres exécuté en Alsace du milieu de 1855 au

commencement de 1857, comprend deux ordres de sujets : les scènes de genre et les portraits.

C'est dans les premières, nous l'avons vu, que Henner se déclare le plus à l'aise. Il les traite vraiment avec goût et avec bonheur. Nous n'en connaissons guère que quatre, si l'on met à part ses études diverses et ses « zouaves » peints sur la porte de la grange. Il



ADAM ET ÈVE DÉCOUVRANT LE CORPS D'ABEL, PAR J.-J. HENNER

ne semble pas, d'après sa correspondance et son journal, qu'il en ait peint d'autres. C'est d'abord la *Jeune fille qui se chauffe auprès d'un poêle*; l'*Intérieur* qu'il donna, dès 1856, au musée de la Société industrielle de Mulhouse, où on le voit toujours; la *Baratteuse*[1] et la *Jeune fille morte pleurée par sa mère*.

Henner, — il nous l'a dit, — en peignant ces sujets, pensait ingénu-

1. V. la livraison précédente, p. 321.

ment à Virgile. Il entendait par là qu'il préparait une sorte de poème de la vie rurale et locale de l'Alsace. C'était ce que, dans la même pensée et avec le même point de départ, avait voulu faire et avait déjà fait Millet, qui resta fidèle à cet idéal et à qui il devait être donné de représenter la plus haute incarnation de la poésie rustique. Ces scènes, il nous l'a dit également lui-même, sont des portraits de gens et de lieux. Son imagination lente avait peine à se mettre en frais. Il a essentiellement besoin de se sentir en face de la nature. N'est-ce point, d'ailleurs, la règle pour tout débutant de se tenir très proche des réalités? Virgile, le grand Virgile lui-même, n'avait-il pas le premier, nous dit-on, commencé ainsi? C'est un art d'imitation pure, d'étroit mais intelligent réalisme. Nous connaissons ces accessoires, ces décors, ces acteurs et ces figurants : ce grand poêle de faïence, ce chat qui ronronne sur un banc ou sur le seuil de la ferme, le compagnon intime de ses veillées près de sa mère malade; nous connaissons cette bonne vieille aux cheveux blancs, aux yeux profonds : ç'aurait pu être la cousine Wadel ou la vieille Walburge; mais, bien mieux, c'est sa mère elle-même, et c'est sa sœur aussi, cette femme agenouillée qui tourne la manivelle de la baratte. Tout cela est direct, immédiat, sans interprétation, presque sans composition, dirait-on, car peut-on appeler ainsi le prétexte ténu qui sert à réunir ces personnages?

La sensibilité artistique du jeune peintre s'y manifeste par le naturel des gestes et des attitudes, par la vie recueillie dont il anime ces êtres connus et aimés et jusqu'aux choses familières qui les entourent, et, de plus, par un sentiment très particulier du clair-obscur, des volumes des corps qui tournent et se modèlent doucement, en relief saillant mais sans brutalité, dans le rayon léger de la lumière et la transparence de l'ombre.

Ces petits tableaux de genre, ou plutôt de mœurs, sont conçus dans le goût et l'esprit des maîtres hollandais qui servaient depuis longtemps d'exemple à toutes les générations précédentes en train de préparer silencieusement le renouvellement de l'art par l'étude de la vie contemporaine et auxquels avait si heureusement relié notre école, au début du siècle, le vieux Drolling, père du premier maître de Henner.

De ces aimables, simples et paisibles petits actes de vie se détache un morceau d'une saveur plus âpre et d'une impression plus virile. C'est la peinture dans laquelle il a représenté sa sœur Madeleine morte, pleurée par sa mère.



INTÉRIEUR ALSACIEN, PAR J.-J. HENNER

C'est un côté assez particulier du talent de Henner que cette recherche du pathétique. Nous aurons occasion de revenir sur ce point. Elle y est le plus souvent, il est vrai, de caractère exclusivement pittoresque. Car ce qu'il aime surtout dans la mort, c'est un motif à modeler le corps humain dans la grande unité du ton cadavéreux. Cette unité du ton dans l'exécution des chairs sera, nous le verrons, une des principales préoccupations de sa technique ultérieure. Il y a, toutefois, dans le cas présent, une part d'émotion contenue, mais indiscutable, — il nous déclare lui-même tout le prix qu'il attache à cette peinture qu'il se propose d'abord de vendre et qu'il se décide ensuite à garder — qui nous saisit avec force comme en face d'une œuvre primitive.

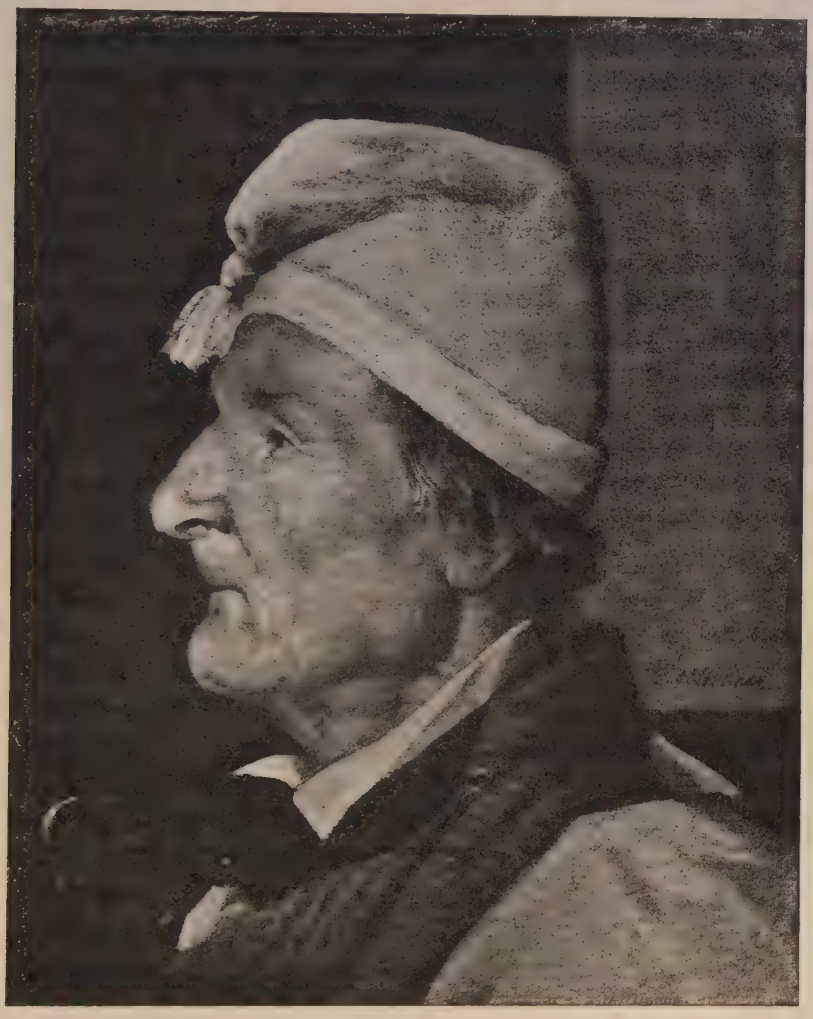
Et c'est bien, en effet, une œuvre primitive, une œuvre de primitif, au vrai sens du mot, d'homme simple qui cherche uniquement à dire vrai et à parler fort pour toucher sûrement, et non un de ces pastiches ingénieux et raffinés comme nous en voyons tant depuis que les « primitifs » de toute école sont devenus à la mode. C'est une œuvre primitive par les qualités de naïveté réelle, d'ingénuité native, de gaucherie involontaire, de disproportion sans calcul qui ajoutent, parce qu'elles sont le résultat de sa simplicité et de sa probité, à l'émotion ressentie. Si ce n'était l'évidence même par le caractère manifeste de cette toile, nous saurions, par les lettres de Henner, qu'il l'a conçue en revenant de ce voyage à Bâle où il était allé, non point pour la première fois, certes, admirer Holbein.

Aux diverses époques de sa carrière, le grand Bâlois exerce son action continue sur la pensée de Henner. Mais à cette période spéciale, il est, nous l'avons déjà constaté, le conseiller de prédilection, le directeur; il est le maître. C'est dans les portraits surtout que nous l'allons voir.

Henner nous a dit à quel point ces travaux de portraits avaient été de pénibles corvées, combien il avait souffert de ces perpétuels déplacements d'un bout à l'autre de l'Alsace ou de la Suisse pour se mettre à la merci d'un sous-préfet vaniteux ou d'un bourgeois de petite ville à l'esprit étroitement borné au rayon de son négoce. Ce sont pourtant ces travaux, qui lui ont demandé un effort et un douloureux effort, qui portent à cette date l'empreinte la plus marquée de sa personnalité.

Par conscience, par probité, en juste échange du paiement qu'il en retirait et qui, si modique fût-il, le faisait vivre, il y apporte une attention, une application, une volonté d'observation

patiente, un désir de vérité qui arrivent à satisfaire sa clientèle ingrate et, ce qui est beaucoup mieux, qui parviennent à lui arracher à lui-même, malgré sa simplicité et sa modestie, des accents de surprise naïve et charmée. « Je t'assure, » avons-nous lu déjà dans une



PORTRAIT D'UN VIEUX MENUISIER, PAR J.-J. HENNER

(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

lettre à Zœgger, « je t'assure que j'en fais qui sont remplis de vie ! « Assurément, il avait alors sur le portrait et sur la ressemblance des principes assez différents de ceux qu'on lui a prêtés plus tard.

Qu'on se souvienne, par exemple, des portraits anciens qui appartiennent au musée de Mulhouse. Il y a d'abord un petit portrait d'homme, daté celui-là, il est vrai, d'une date antérieure (il est

de 1850), mais déjà dans le même esprit ; il est vu presque de face, tourné un peu à gauche. La construction du visage, du front, des yeux, des joues, est fortement et simplement indiquée, comme chez un vieux maître du XV^e^ ou du XVI^e^ siècle, par le modelé dans la lumière. Voici encore une petite figure de jeune fille de trois quarts, tournée vers la gauche ; ses épaules sont couvertes d'une pèlerine noire et d'une collerette blanche. Sa silhouette pâlotte se découpe sur le fond gris d'un paysage d'arbres et de montagnes. Avec ses grands yeux ardents, sa large bouche charnue, sa laideur caractéristique, elle offre une image tendue, expressive, qui évoque également le souvenir des primitifs. C'est maintenant une vieille femme datée, elle, de 1857, contemporaine, par conséquent, du *Curé* du musée Luxembourg, dont elle se rapproche étroitement. Elle est tout en noir sur fond gris, les cheveux coiffés d'un bonnet noir, la main gauche apparente, près du cadre. Le modelé est serré, la physionomie intense. Elle arrête et retient le regard. Mais le type le plus significatif est bien le portrait de l'*Abbé Hugard*, du Luxembourg.

Cette toile était restée chez Henner jusqu'en 1900. Le vieux maître l'aimait beaucoup. Il l'avait prêtée avec quelque fierté à l'Exposition rétrospective de l'art français et il se l'était laissé prendre, en rougissant de satisfaction simple et naïve, par le musée du Luxembourg [1].

C'est, en effet, un portrait qui tient sa place avec autorité près des plus viriles représentations de la physionomie humaine que conserve notre musée des contemporains.

L'abbé Hugard est vu de trois quarts à droite, regardant en face. Des lunettes d'acier chevauchent son nez court et écrasé. Une perruque noire et drue cerne son front haut et carré et recouvre ses larges oreilles. L'œil brun, enfoncé dans le pli de la paupière, fixe avec je ne sais quel air pénétrant, intelligent et décidé ; la bouche mince, discrète et bien dessinée est séparée des narines remontantes par un large intervalle qui, avec le menton carré et têtu, contribue au caractère de cette physionomie inoubliable de prêtre de campagne. C'est, en effet, un type du terroir, solide, râblé, entêté, chez qui la finesse, la bonhomie et la ténacité paysannes sont relevées par ce que le sacerdoce peut ajouter de dignité et de supériorité.

1. Le portrait de l'abbé Hugard, donné par l'auteur, entrait en effet au Luxembourg, avec la complicité de M. Roger Marx, commissaire adjoint des exposition rétrospectives, le 21 novembre 1900.



de 1850), mais déjà dans le même esprit; il est vu presque de face, tourné [illegible] la construction du visage du front, des yeux, des joues, est fortement et simplement indiquée, comme chez un vieux maître du XVe ou du XVIe siècle, par le modelé dans la lumière. Voici encore une petite figure de jeune fille de trois quarts, tournée vers la gauche; ses épaules sont couvertes d'une pèlerine noire et d'une collerette blanche. Sa silhouette pâlotte se découpe sur le fond gris d'un paysage d'arbres et de montagnes. Avec ses grands yeux ardents, sa large bouche charnue, sa laideur caractéris[illegible] elle [illegible] une [illegible] bouche, expressive, pl[illegible] également le souvenir des primitifs. C'est maintenant une vieille femme datée, elle, de 1857, contemporaine, par conséquent, du *Curé* du musée Luxembourg, dont elle se rapproche étroitement. Elle est tout en noir sur fond gris, les cheveux coiffés d'un bonnet noir, la main gauche apparente, près du cadre. Le modelé est serré, la physionomie intense. Elle arrête et retient le regard. Mais le type le plus [illegible] [illegible] portrait de l'*Abbé Hugard*, du Luxembourg.

Cette toile était restée chez Henner jusqu'en 1900. Le vieux maître l'aimait beaucoup. Il l'avait prêtée avec quelque fierté à l'Exposition rétrospective de l'art français et il se l'était laissé prendre, en rougissant de satisfaction simple et naïve, par le musée du Luxembourg [1].

[illegible] [illegible] qui tient sa place avec autorité parmi les plus viriles représentations de la physionomie humaine que conserve notre musée des contemporains.

L'abbé Hugard est vu de trois quarts à droite, regardant en face. Des lunettes d'acier chevauchent son nez court et écrasé. Une perruque noire et drue cerne son front haut et carré et recouvre ses larges oreilles. L'œil brun, enfoncé dans le pli de la paupière, fixe avec je ne sais quel air pénétrant, intelligent et décidé; la bouche mince, discrète et bien dessinée est séparée des narines remontantes par un large intervalle qui, avec le menton carré et fêtu, [illegible] [illegible] [illegible] cette physionomie inoubliable de prêtre de campagne. C'est, en effet, un type du terroir, solide, râblé, entêté, chez qui la finesse, la bonhomie et la ténacité paysannes sont relevées par ce que le sacerdoce peut ajouter de dignité et de supériorité.

1. Le portrait de l'abbé Hugard, donné par l'auteur, entrait en effet au Luxembourg, avec la complicité de M. Roger Marx, commissaire adjoint des exposition rétrospectives, le 21 novembre 1900.



J.-J. Henner pinx.

PORTRAIT DE L'ABBÉ HUGARD

(Musée du Luxembourg.)

Imp. J. Melzer

Comme exécution, c'est d'une maîtrise réelle, d'une maîtrise qui s'ignore, ce qui est la vraie. Regardez la belle unité du ton, sa qualité rare; ce ton de chair un peu cuit qui se colore plus fortement sur les joues épaisses; les rapports réciproques des noirs, noir mat de la soutane, noir du rabat, noir mordoré du bréviaire, et leur valeur près des chairs ou relativement au fond gris! Voyez la netteté et la décision du dessin, la fermeté des



PORTRAIT DE FEMME, PAR J.-J. HENNER

accents, la souplesse du modelé qui évolue presque partout dans la lumière! Comme les plans sont largement et fortement établis, comme les divers incidents du visage sont indiqués avec intelligence sans insistance et sans oubli : plis fermes des joues, fossettes dans la matière grasse et musclée, mouvements du front près des sourcils, formant des creux qui ressemblent à des cicatrices!

N'est-ce pas là l'heureux résultat des leçons de Holbein? Et, près

du nom du grand maître bâlois, n'en est-il pas un autre qu'il soit permis de rappeler ici — celui d'Ingres, de l'Ingres du début, lui aussi, de l'Ingres « primitif », comme on l'appelait également et justement, de l'Ingres naïvement conscient et supérieurement ingénu qui a été, après Holbein, le plus grand et le plus éloquent apôtre du vrai?

Il est encore de Henner, à cette époque, un dernier portrait qui nous intéresse par son imprévu. C'est un buste de femme, aussi singulier par son caractère expressif que par sa technique. Il est un peu ultérieur en date, de très peu d'ailleurs, puisqu'il est signé de 1858, et il se rattache tout à fait à la série précédente par son parti pris de franchise et de simplicité, et par sa recherche naïve, intelligente et savoureuse de vérité. Elle est de face, largement décolletée, la blancheur moite de la gorge et des épaules émergeant d'un corsage de velours d'un noir verdâtre et reliée à lui délicatement par un léger dépassant de dentelle. La chevelure noire est divisée de chaque côté de la tête en masses lourdes qui se répandent en boucles sur les épaules. Les yeux sont bruns et largement fendus; l'ovale très allongé du visage est inscrit, de même que les lignes irrégulières du nez, avec toutes ses courbes inégales. La bouche est très colorée et soutenue par un collier et des pendants d'oreilles de corail rouge vif. La physionomie est vraiment intéressante et attirante. Holbein, sans doute, est toujours là, mais des noms nouveaux viennent à la pensée, un nom entre autres qu'on ne peut s'empêcher de prononcer, si inattendu que semble ce rapprochement : celui de Courbet.

Est-ce la première fois que nous nous étonnons de cette rencontre? Faut-il la considérer comme purement fortuite? N'avons-nous pas eu occasion de la prévoir pour d'autres portraits du début, tel, par exemple, que celui de Séraphin en blouse bleue? Comment justifier cette influence apparente du grand révolutionnaire sur l'esprit du jeune Jean-Jacques? A quelle occasion se serait-elle manifestée? Si c'est en 1855, au moment de l'exposition de l'avenue d'Antin qui causa tant de scandale, ce serait donc peu avant son départ pour Bernwiller. Nous voyons cependant, par le passage d'une lettre de Henner, datée du début de son séjour à Rome (31 mars 1859), que ces tendances « réalistes » n'avaient point échappé à la perspicacité du maître. De petites querelles amicales semblent s'être élevées entre eux à ce propos. Henner, loin de s'en défendre, riposte par une déclaration fièrement réaliste en s'appuyant

sur l'exemple des grands artistes du passé : « Vous me demandez », écrit-il, « si je persiste dans mes idées de réaliste. Ce mot est un mot barbare, comme écrit Edmond About. On l'emploie à la place de « vérité ». Or tous les plus grands peintres sont ceux qui ont fait le plus vrai. »

Ce qu'on peut dire, c'est que la jeunesse est volontiers sympathique aux novateurs; si disciplinée soit-elle, elle aime l'audace. C'est fort naturel et c'est heureux. Henner était, nous l'avons vu, assez foncièrement indépendant pour s'intéresser sans esprit de fronde ou de révolte à de la belle, robuste et mâle peinture, bien que l'auteur cherchât la réclame et fût en horreur aux « autorités ». Il n'avait, comme le montre bien toute sa correspondance relative à l'enseignement de l'École et aux pratiques de ses maîtres, ni préventions ni préjugés. Je n'ai pas oublié, pour mon compte, l'admiration qu'il professa devant moi pour Courbet, en face de l'*Atelier*, lors de l'exposition de la collection Desfossés, de même que je me souviendrai toujours de ce qu'il me dit de la peinture de Manet, dont il entendait qu'on ne parlât pas à la légère. Quoi qu'on en pense et si malhabile que nous soyons à en expliquer les causes, il n'est pas possible de nier le fait. Le nom de Courbet ne peut être passé sous silence, occasionnellement, à propos des débuts de Henner, et notamment de ce curieux et séduisant portrait de femme. Bien mieux : par cette étude si proche et si émue de Holbein, par ce sentiment très étroit des réalités environnantes, Henner précède et annonce, en avance à peine d'une ou deux années, le groupe des jeunes réalistes réunis autour de Courbet en 1859 : les Legros, les Fantin, les Whistler, les Bracquemond, etc., auxquels son maître semble vouloir l'assimiler et qui avaient appris, eux aussi, à vénérer, avant Rembrandt et Velazquez, l'ami et le portraitiste d'Érasme. Et, peut-être, si le sort ne se fût décidé à lui ouvrir les portes de Rome, peut-être eût-il, à leur côté, conquis toujours la place qu'il s'est faite au premier rang de notre école, mais sous une autre forme, comme l'un des peintres les plus directs des choses de notre temps.

LÉONCE BÉNÉDITE

(*La suite prochainement.*)

LES ARTISTES LYONNAIS

(QUATRIEME ARTICLE[1])

Un peintre resta bien Lyonnais malgré son passage chez Hersent : c'est Claude Dubuisson (Lyon, 1814-Versailles, 1875). Ses tableaux sont des traductions bien franches et bien édifiées. Comme animalier, il dépasse Duclaux et égale Brascassat. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir au musée ses *Chevaux de poste à l'écurie* (1841) et ses *Chevaux remontant des bateaux sur le Rhône* (1843). Cette dernière œuvre, où dans un excellent effet d'ensemble, l'horizon met une note délicate, dénote un observateur perspicace. L'attelage, saisi sur le vif dans son effort rythmique, y est représenté avec une mâle vigueur. Non moins vivants sont les *Chevaux à l'abreuvoir* du musée de Grenoble, les *Chevaux* de M. Dumont (Lyon) et les animaux du *Coin de foire* de la collection Bergeron, beau décor intelligemment mouvementé.

La même année que Dubuisson naissent à Lyon deux artistes admirables en des genres très différents : Louis Janmot et Auguste Ravier.

Janmot va d'abord de l'École locale chez Orsel, puis, comme tous les épris de style et d'idéal, il entre chez Ingres et s'y déprovincialise. Mais si son art y perd parfois en vie, il y gagne en beauté. Ses premières compositions importantes, la *Cène* de l'Antiquaille (1845) et la réplique de cette fresque à Saint-Polycarpe, sont lyon-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 79, 163 et 333.

naises par leur équilibre lourd et leur dessin robuste autant que par le type de leurs têtes (la plupart des personnages sont des portraits d'amis de l'auteur)[1]. Son tableau *Fleurs des champs* (Musée), daté aussi de 1845, peut à la rigueur passer pour lyonnais, à cause de sa contexture concise, sévère, que Berjon eût sans doute approuvée, de l'équilibre de ses plans, de la sagesse et de l'onction de ses modelés. Puis son dessin s'affine et s'élargit, ses dons se développent et se précisent. Il donne de la souplesse, souvent de la grâce à ses scènes, de l'élégance à ses formes, et la faible empreinte de terroir qui demeure en lui s'atténue bien avant qu'il établisse son foyer à Paris (milieu de la décade 1860-1870). Même dans ses portraits, il n'a presque plus rien d'indigène. Il serait paradoxal de vouloir rattacher à l'art lyonnais les fresques dont il orna, vers la fin des années 1860, la salle à manger de sa maison de Bagneux : le groupe familial où trône sa femme tenant son dernier-né et le groupe de ses filles drapées en Muses et dansant à l'antique, dans un paysage à moitié réel[2]. C'est un noble artiste, trop oublié dans sa province comme à Paris. Il mourut en 1892.

Ravier, ainsi que tous les grands paysagistes, aima très tôt et passionnément la nature[3]. C'est en somme en l'observant, en l'étudiant avec une ardeur intelligente qu'il se forma; et, comme il la regardait et la comprenait en poète, en contemplateur, il se garda bien, l'heure venue de créer, d'y chercher des motifs à tableaux. Il s'inquiétait d'ailleurs d'obtenir à la fois des effets de lumière et de coloration, donc avant tout d'harmonies picturales; or les éléments s'en trouvent dans les coins les plus divers, même dans de très dénudés, de très déshérités, grâce à la collaboration du soleil et des saisons. Par cette recherche si longue et si difficile, il fut vraiment autodidacte. Ce n'étaient certes pas ses professeurs qui l'avaient aiguillé dans cette voie; ce n'était pas davantage son ami Corot, que sa vision entraînait aux seuls effets de lumière. Incontestablement, les conseils de Corot lui rendirent d'insignes services,

1. Ce sont deux vraies fresques. Il y a quelques années, l'administration des Hospices ayant des craintes au sujet de la solidité du mur sur lequel se trouve la *Cène*, à l'Antiquaille, fit faire sur toile une copie de cette œuvre. Par malheur, la copie, qui du reste est mauvaise, a été appliquée à même sur l'original.

2. Il y a aussi, dans la même pièce, sur une porte, un délicat portrait en grisaille de Mme Janmot. Tout cela s'abîme misérablement.

3. On trouvera de très nombreux et très divers renseignements sur Ravier, notamment sur sa vie, dans un intéressant article de M. Émile Michel publié ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1906).

il le proclamait et on peut l'en croire; il lui dut, sinon d'apprendre à discerner les valeurs des tons, du moins de se perfectionner dans l'interprétation de ces valeurs. Mais, pour arriver à la traduction de ses chers effets solaires, il procéda tout seul.

Pendant d'assez longues années, ce laborieux chercheur ne fit guère que des études, des essais. Les œuvres qu'il rapporta de la campagne romaine — il y en a de fort remarquables — représentent toutes les phases de sa marche vers la lumière; la plupart sont tout en tonalités sobres et en fines nuances; quelques-unes seulement annoncent le coloriste. Ses premières harmonies de colorations lumineuses furent exécutées à Crémieu, dans le Dauphiné, où il s'était installé peu après 1850. Il devient là tout à fait maître de ses moyens d'expression, et quand il s'établit à Morestel, en 1867, il a déjà réalisé plusieurs chefs-d'œuvre.

C'est au lendemain de la mort de Turner qu'il arrive à ensoleiller ses aquarelles, mais sans rien devoir au célèbre peintre anglais; s'il se préoccupa du même problème, ce fut d'une manière très personnelle, ses travaux le prouvent pleinement. Le premier chez nous, il a manifesté, en respectueux de la réalité, la splendeur des tonalités sous le rayonnement du soleil; ce restera l'un de ses titres de gloire.

La région dauphinoise qu'il avait élue répondait de tout point à ses désirs, à ses goûts; les aspects mélancoliques y abondent et y sont, en automne — sa saison préférée, — des plus impressionnants. Aussi les connaissait-il tous, comme un lettré connaît ses livres de chevet. Il avait étudié d'ailleurs les moindres coins du pays et à des heures très différentes, en étudiant les effets du soleil. Ces derniers celaient peu de secrets à ses yeux, car il scrutait les ciels avec autant d'ardeur et de constance que les Mages de l'antique Chaldée. Aucun des phénomènes qui s'y produisent ne le laissait indifférent. Les heures qui précèdent le lever et le coucher du soleil avaient ses préférences pour le travail comme pour l'observation; toutefois, afin d'en bien comprendre toutes les lois, il interrogeait l'espace céleste, même aux moments où il ne peignait jamais. Il y perdit la vue, mais l'art y a gagné de prestigieuses pages. Rien de grand ne s'obtient sans abnégation.

Quoique les effets de soleil couchant en automne soient en nombre dans son œuvre, les paysages de Ravier diffèrent presque tous entre eux. Sa vision était trop pénétrante et trop subtile pour ne pas percevoir ces multiples nuances grâce auxquelles un effet

de soleil ne ressemble jamais complètement à un autre dans une même saison. Il se plaisait d'ailleurs à représenter des jeux de nuages, lesquels ne changent pas moins souvent de formes que les flots de la mer. Aussi ses meilleures interprétations — même ces symphonies en or roux qu'il ne se lassait pas de redire et qu'on ne se fatigue point de revoir — sont-elles d'une rare variété; certaines imposent l'admiration par leur force étonnante, quelques-unes enchantent par leur délicatesse extrême. Il traduisit d'autant mieux



PAYSAGE, DESSIN PAR A. RAVIER

(Collection do M. G. de Magneval, Lyon.)

les harmonies des terroirs de Crémieu et de Morestel qu'elles sont analogues à celles du Lyonnais. Le même ciel éclaire dans ces régions des tonalités identiques.

C'est surtout dans l'aquarelle que Ravier s'affirma maître. Très tôt, des amateurs se disputèrent ses œuvres et, comme la grande notoriété ne lui vint qu'après l'Exposition Universelle de 1900, ses pièces capitales sont toutes dans des collections particulières ou chez ses fils.

J'ai dit autre part les beautés des aquarelles que possède M. Félix Thiollier (Saint-Étienne). La collection de M. Aynard renferme au moins cinq joyaux inestimables. Le plus magnifique représente une

vue de l'étang de la Levaz. Le ciel en est admirable, avec son flot de lumière suavement dorée, et charmante la montagne du fond si bien dans l'atmosphère. Le rais solaire immerge dans l'eau avec un éclat féerique. Partout d'ineffables dégradations de teintes corroborent la perspective linéaire. C'est une fresque et c'est un poème.

Il y a aussi de très attachantes œuvres dans d'autres collections, notamment dans celle de M. G. de Magneval (Lyon).

Parmi les aquarelles qui, depuis quelques années, sont entrées dans les musées, il y en a certes de remarquables, mais elles ne sont pas entourées de pièces assez typiques pour que le visiteur puisse se faire une idée suffisante de l'art du maître. Le Louvre a les meilleures[1]. Et l'on en voit de très appréciables aux musées de Lyon, de Grenoble et de Saint-Étienne.

Les peintures de Ravier sont en général inférieures à ses autres œuvres, et il n'y a pas lieu de s'en étonner; est-il possible de matérialiser avec de la pâte huilée ces lumières scintillantes, ces fugaces apparitions de teintes diaphanes, ces effluences que l'aquarelle rend si bien? Toutefois, quelques toiles du maître, entre autres dans la collection Thiollier, valent qu'on les regarde longuement.

Sa technique est très savante, bien qu'à première vue elle puisse paraître assez libre à beaucoup; il avait un métier de maître; les mystères n'en seront jamais tous éclaircis. S'il usa parfois de hachures raisonnées, il joua largement des mélanges, avec lesquels il arrivait aux meilleurs résultats jusque dans les plans célestes, car, je le répète, il excellait à dégrader les teintes. Somme toute, c'est par une sagace orchestration des valeurs de tons qu'il rendit lumineux ses plus opulents assemblages de colorations[2]. Et c'est parce que ce procédé lui était tout à fait familier, que ce superbe harmoniste parvint à nuancer avec de touchantes délicatesses. Quelques-unes de ses pages n'ont guère que des tonalités rompues sous de transparentes lumières, et il serait singulièrement injuste de les mettre au-dessous des autres. A ces moyens il ajou-

1. Elles se trouvent dans le couloir qui conduit à l'escalier de la salle Thomy-Thiéry. Le Petit-Palais en a deux. Le Luxembourg en conserve une dans un porte-dessins, mais ce n'est qu'une étude de second ordre.

2. Il se préoccupait fort des matières à employer; il avait fait toute une série d'expériences pour savoir quelles couleurs il devait adopter et ne négligeait rien pour se procurer les meilleurs produits. Il n'achetait son cadmium qu'à Londres; M. Thiollier, qui fut toujours le plus dévoué des amis, lui en rapportait la provision nécessaire toutes les fois qu'il passait le détroit.

tait, pour ses peintures à l'huile, une soigneuse préparation des dessous, que très probablement il établissait polychromes[1].

Le constructeur égalait en lui le peintre, ou peu s'en faut. Il n'établissait pas moins bien la perspective de ses voûtes aériennes que celle de ses plans terrestres : aussi comme elles paraissent immenses et profondes! Son dessin, d'abord précis comme celui d'un disciple de Berjon, s'élargit peu à peu, et devint synthétique sans rien perdre de sa solidité, ce qui rend notre artiste supérieur à Turner.

Il a laissé des dessins de tous genres, noirs, sanguine, rehaussés de quelques teintes. Les plus notables appartiennent à M. F. Thiollier et à M. G. de Magneval. Celui-ci possède une trentaine de dessins teintés que l'on peut égaler aux aquarelles de première grandeur. Ils ont, du reste, leurs valeurs notées en blanc et noir par le même système. Et, réalisés par des modes simplifiés, ils sont plus prestigieux encore. Quelques-uns présentent des effets de lumière intense, d'autres de tendres atmosphères. Une lueur et trois ou quatre traînées de pigments soulignent avec force le caractère de plusieurs d'entre eux. Certains sont suffisamment « colorés » par deux tons rapprochés à propos. De vulgaires chemins en raccourci prennent une grandeur étonnante; de pauvres coins de plaine acquièrent une importance de steppe et leur mélancolie n'en poétise que mieux.

Par son interprétation rigoureusement exacte des tonalités célestes et terrestres de sa région ainsi que par les qualités de son dessin, Ravier réalise au mieux le type du peintre lyonnais. Nul n'avait manifesté avant lui les beautés du soleil qui luit sur le coin de France compris entre le Forez, le Bugey, la Savoie et le Grésivaudan; nul n'a su, depuis qu'il n'est plus, redire ces beautés en autochtone. Les mieux orchestrées de ses harmonies ont la perfection des sonnets de Heredia et, au surplus, une vie émerveillante. C'est, au vrai sens du mot, un artiste éminent, complet.

*
* *

C'est ensuite, après ce beau peintre : Ernest Meissonier (1815-Paris 1901); Adolphe Appian (1819-1898), élève de l'École locale, de Corot et de Daubigny; Irénée Richard (1821-1906), élève de Janmot;

1. Il ne s'expliquait pas complètement sur ce point, même à ses intimes, et il ne voulait pas, au moins pendant son séjour à Crémieu, que l'on regardât ses toiles en préparation. Il fit un jour une scène terrible à son ami le peintre Trévoux, coupable d'avoir retourné une toile pendant son absence.

Pierre Girardon (1821-1877), Louis Carrand (23 août 1821-13 novembre 1899), élèves de l'École locale.

Meissonier ne pouvait perdre chez Cogniet son culte bien lyonnais de la précision; on sait avec quelle ardeur il le poussa jusqu'au fanatisme. C'est un Révoil très perfectionné et, dans ses bonnes pages, élaborées avec des précautions d'érudit, comme dans ses aquarelles enlevées d'après nature, il dépasse souvent Grobon. De tous ses compatriotes immigrés, c'est lui, semble-t-il, qui conserva le mieux à Paris l'empreinte de sa province. Son énergie, sa volonté, sa ténacité, dont on trouve tant de marques dans ses ouvrages, étaient presque prodigieuses. Et personne n'a jamais songé à mettre en doute sa conscience.

Appian fut tout au métier et, dans ses peintures, sacrifia souvent l'interprétation naturelle aux stratagèmes de l'exécution. Il intéresse davantage dans ses fusains, non dans ses eaux-fortes. Girardon est l'un de ces peintres qui, tout en étalant la pâte selon la vieille manière, avaient déjà conscience du plein air. Ses *Ruines de Grignan* (1836) se recommandent par un ciel au moins propre.

Irénée Richard est né à Vienne, mais de parents lyonnais; son père ne résida que peu de temps dans la vieille cité dauphinoise, où l'avaient appelé les nécessités de sa charge. Il se distingua comme interprète de physionomies. Ses portraits ont toutes les qualités régionales et beaucoup de style; au nombre des excellents sont ceux de M^me^ Binet des Roys, de M^me^ de Veyssières, de M^me^ Girard, qu'il n'est pas excessif d'égaler aux effigies d'H. Flandrin. Aussi faut-il regretter que le musée de Lyon n'ait encore aucune de ses œuvres[1].

Quant à Louis Carrand, c'est, avec Ravier, le plus original et le plus artiste des paysagistes de son époque. Comme Ravier, il se forma presque seul devant la nature, car, auprès de Fonville, son premier professeur, comme dans les ateliers parisiens qu'il traversa, il n'apprit que les éléments de son métier. Après un court séjour à Rome, il revint à Lyon et ne quitta plus cette ville que pour travailler dans les campagnes avoisinantes ou dans le Bugey et le Dauphiné.

S'il ressentit à ses débuts l'influence de l'école de Fontainebleau, comme cela ressort d'un motif (sentier flanqué d'un arbre à droite), que possède M. Bergeron, ce ne fut pas pendant longtemps. Il trouva vite la bonne voie, beaucoup grâce à Ravier, qui l'affectionnait fort.

1. Richard conçut plusieurs scènes religieuses, mais n'en acheva que très peu, et aucune n'a la valeur de ses portraits.

Mais des conseils de ce maître il fit son profit en « artiste », sans que sa personnalité en souffrît le moins du monde. Les visions de ces deux peintres sont très différentes, et aucune de leurs œuvres ne se ressemble[1]. Ravier, amoureux du soleil, voyait en luministe sensible aux colorations ; Carrand avait un œil de clair-obscuriste, les tons neutres le charmaient et la brume lui inspirait une sorte de culte. A ce sujet, il importerait de bien connaître ses ascendants. Son art indique une âme de Celte. En effet, comme constructeur, Carrand n'existe guère ; il enveloppe d'un doux mépris le dessin et



PAYSAGE, PAR L. CARRAND

(Collection de M. Bergeron, Charbonnières.)

surtout la perspective, ce qui n'est point du tout Lyonnais. A l'étude des formes il préfère celle du maniement de la pâte, et, comme peintre, il cherche moins à saisir la valeur d'un ton que son caractère affectif, moins l'exactitude d'un effet que sa puissance impressive. Rêveur autant qu'observateur, il suit ses intuitions sans se soucier de règles nettement définies, guidé par le désir suprême d'interpréter son émotion en poète. Tout cela est bien celtique.

1. Carrand interpréta, comme Ravier, certains effets de soleil avec reflets dans l'eau ; or, même dans les plus teintés de ces effets, il reste lui-même, dans les ciels comme dans les plans terrestres, où il mettait plus souvent de la boue et des bruns roussâtres que des tonalités franches.

Aussi ses œuvres typiques sont-elles imprégnées de mystère[1].

Les initiés reconnaissent très bien les principales qualités de Ravier dans de bonnes reproductions; pour se faire une idée précise de ce que vaut Carrand, il faut absolument l'étudier dans les originaux. C'est un admirable harmoniste en gris, mais il abusa, dans force motifs, de tonalités brunes que les photographies traduisent par des taches sans signification.

La peinture d'un tel artiste ne pouvait qu'ahurir le public; il ne fut compris tout d'abord que de rares amateurs et dut pour vivre se livrer à des travaux profanes. Pendant de longues années, il fut employé chez un industriel, et, comme il avait la passion de son art, comme, d'autre part, son énergie était grande, souvent il peignait la nuit. Ce qui explique certains de ses effets en grisaille. Carrand vécut pauvre et digne; tous ceux qui l'ont approché — ils sont encore légion — se plaisent à saluer en lui un parfait honnête homme.

Ses œuvres les plus remarquables se trouvent, comme celles de Ravier, et pour les mêmes raisons, dans des collections particulières.

Certains paysages sont tout uniment des effets bien observés et bien interprétés; ils ne dépassent pas cette réalité que perçoivent les yeux du public ordinaire. Quelques-uns subjuguent par leurs symphonies en blanc; d'autres invitent aux stations attentives par une gamme crémeuse. Plusieurs manifestent l'attirance de l'onde, autre signe de celtisme.

Notre artiste étudiait avec trop d'amour les temps gris pour n'être pas sensible aux verts, que mettent si bien en valeur les divers éclairages nébuleux. De ces tons, si difficiles à bien effectuer et à rendre sympathiques, à cause de leur froideur, il a joué en parfait virtuose.

Mais ce ne sont pas les seules tonalités que cet épris de neutres et de blancs ait reproduites. Plusieurs de ses assemblages de teintes enchâssent des jaunes et des roux; et au fond d'une menue toile, il a plaqué un rouge qui fait penser à Rubens. L'ami de Ravier savait ce qu'est un ton, et très probablement ses harmonies en gris y ont gagné.

1. Il est curieux de comparer ce mystère avec celui que dégagent certaines œuvres de Burne-Jones. Il y a force affinités entre les poèmes de tous les Celtes, qu'ils soient du Forez, du Dauphiné, du Morvan, de Bretagne, d'Irlande ou du pays de Galles.

Tous les caractères indiqués ci-dessus se relèvent sur les Carrand que renferment les collections de M. F. Thiollier, de M. Bergeron, de M. G. de Magneval, de M. Aynard, de M. Guy (Lyon), de M. Agnès (ibid.), et sur ceux de M. Debourdeau (ibid.). Plusieurs de ces œuvres sont fort impressionnantes.

M. de Magneval possède un des plus attractifs paysages à ciel blanc de notre artiste et l'un de ses chefs-d'œuvre : la *Chaumière*.



LA CHAUMIERE, PAR L. CARRAND

(Collection de M. G. de Magneval, Lyon.)

C'est une harmonie en gris sombre égayée d'un peu d'or opalescent, elle évoque une vieille tapisserie austère et riche. Massif d'arbres, masure, ciel et terrain, tout y paraît naturel et tout s'y trouve artistement transfiguré : il en émane une poésie pénétrante à bonne senteur rustique. Entre toutes les peintures réunies par M. Aynard, une a de particuliers attraits : elle représente un pauvre coin de plaine voûté par un ciel bien pâlot, mais le sol est délectablement travaillé, voire orfévri, par des brosses émues, et dans l'espace rayonne une jolie lumière, à merveille éclatante, où malgré soi l'œil cherche un vol d'elfes.

De ce que notre amoureux de grisailles se souciait le moins pos-

sible de la contexture de ses ouvrages n'allez pas en déduire qu'il dédaignait le maniement du crayon. Il a laissé quelques dessins, presque tous façonnés à l'instar de ses peintures, avec des recherches de clair-obscur et des orchestrations de noirs et de gris. Ils intéressent exclusivement par leurs taches. Les plus harmonieux ne sont pas sans rappeler — quoique d'un procédé très libre — les dessins à dégradations méthodiques de Seurat.

Carrand, intuitif avant tout, n'œuvrait jamais si bien qu'en suivant sur nature ses intuitions. Il ne savait pas assez pour travailler utilement à l'atelier d'après études et souvenirs. Plusieurs fois il essaya de réaliser de grands tableaux ; ce fut toujours en vain. Il avait acquis un succulent métier de peintre, mais ignorait par trop le dessin, ce à quoi rien ne saurait suppléer. Poète souvent affectif et parfois enchanteur, doux lyrique de la peinture, c'est un génie incomplet. Aussi conservera-t-il d'enthousiastes admirateurs. Dans l'histoire de l'art, il a droit à une place d'honneur parmi nos paysagistes, grâce à ses harmonies si foncièrement artistes. Après Corot et Ravier, nul ne révéla mieux la poésie de la nature que ce chantre des brumes, des ciels mélancoliques et des lumières mourantes.

*
* *

Peu après Carrand naissent à Lyon deux peintres dont la carrière doit s'écouler à Paris : Louis Lamothe (1822-1869) et Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Le premier s'inféode à Ingres et ne garde rien de sa province. Le second, amené très jeune à Paris, reçoit les conseils de Couture, de Corot et de Chassériau ; sa vision se forme dans l'Ile-de-France et il éclaire toutes ses compositions de la lumière des ciels du Parisis. On peut cependant soutenir qu'il eut l'âme lyonnaise, l'âme de sa mère. Il faudrait alors regarder comme des caractères de terroir sa volonté constante de rendre naturelles ses compositions les plus en dehors de la réalité, viables ses Muses et ses figures allégoriques, et plus encore son souci de conserver un type individuel à ceux de ses personnages qui appartiennent à l'humanité. Mais, à la vérité, ni la peinture ni le dessin du maître ne sont lugduniens ; il a synthétisé dès ses premières décorations d'Amiens et très souvent sacrifié aux effets d'ensemble d'importantes parties de formes.

La même année que le grand décorateur du *Bois sacré*, deux autres peintres lyonnais reçoivent le jour, Louis Guy (1824-1888) et

Jean Scohy (1824-1896), et ceux-là restent régionaux dans leur art. Guy est un bon traducteur de scènes de village, de motifs ruraux, d'animaux et de sites. Il continue Boissieu et Duclaux avec des qualités analogues à celles de ses aînés, mais en recourant trop encore au vieux système de clair-obscur qui rend à peu près semblables les divers éclairages naturels. Cela diminue l'intérêt de quelques-uns de ses tableaux, tel le *Marché d'animaux à l'Arbresle* (1851, Musée), au grouillement bien reproduit. On peut considérer comme son œuvre la plus forte et la plus normalement éclairée la *Diligence dans les Alpes* (1858, à M. Bergeron), dont le décor, avec sa pittoresque vue de Lanslebourg, a tout pour plaire.



SAINTE PHILOMÈNE
STATUE EN BRONZE, PAR CH. DUFRAINE[1]
(Plateau des Dombes.)

Scohy, élève de Bonnefond, se classe parmi les délicats interprètes de figures; le meilleur de Grobon revit en ses visages. Sa *Femme blonde* (1882, Musée) conquiert par son rayonnement vital, ses modelés souples et sûrs, son torse au nu superbement ouvré. Les tonalités de sa chevelure ne laissent rien à désirer et l'une d'elles scintille agréablement dans la partie lumineuse.

C'est également au début des années 1820 qu'il faut placer la

1. Cliché extrait, ainsi que le suivant, du livre de M. Lucien Bégule, consacré à *L'Œuvre de Charles Dufraine*, Lyon, 1902, in-8.

naissance de Claude Sibuet, lequel restera par de suaves interprétations de fleurs, comme celle qu'a recueillie M. Bergeron, charmante harmonie composée du blanc d'une rose, des carmins adoucis et des légers jonquilles de deux touffes de fleurettes.



SAINT VINCENT
STATUE EN PIERRE, PAR CH. DUFRAINE
(Église Notre-Dame de Saint-Vincent, Lyon.)

De tous les provinciaux d'alors appelés à se lugduniser, un seul s'impose à l'attention : le sculpteur Charles Dufraine (Saint-Germain du Plain, 25 octobre 1827 - Lyon, 2 février 1900). Sa formation se fit entièrement à Lyon, et, après un court séjour à Valence, il ne quitta plus sa patrie adoptive. Bonnet lui apprit à modeler la glaise et à tailler la pierre ; Bossan, l'admirable architecte qui se doublait d'un rare initiateur, cultiva ses dons d'artiste. C'est très probablement grâce à ce maître qu'il mit si vite tant de clarté dans ses ordonnances décoratives et les relia si bien à leur entourage. Ses hauts et bas-reliefs ont tous l'équilibre qui convient à leur destination, témoin ceux du collège d'Oullins, du maître-autel de N.-D. de Bourg, de la façade de Saint-Vincent, à Lyon, du fronton de Fourvière, pour ne citer que les plus notables. Ses statues se recommandent par une parfaite statique, des formes proportionnées à souhait, et parfois par des contours heureusement idéalisés. Certaines ont au surplus une rare noblesse morale et d'harmonieuses draperies, entre autres le *Saint Joseph* d'Ars et la *Sainte Philomène* du plateau des Dombes. Tout en stylisant, il s'appliquait, selon l'esprit régional, à donner de la vraisemblance à ses divers personnages ; et il lui arriva d'écrire l'individualité de quelques-uns d'entre eux. Parmi ceux-ci, plu-

sieurs présentent des types lyonnais, notamment le *Christ au Sacré-Cœur* de Saint-Vincent et les fillettes qui jouent le rôle d'anges sur les bas-reliefs de la même église. Il savait approprier au mur une silhouette (*Saint Vincent*, à l'église du même nom) et rendre expressive une attitude (*Christ* de Mme B., au Péage, *Mère douloureuse* du tombeau Million-Servier, au cimetière de Loyasse à Lyon, *Anges* de l'Adoration réparatrice et de Saint-Pierre, Lyon). Il réussit enfin merveilleusement dans l'interprétation symbolique et décorative de l'animal : son *Lion de Juda* (Fourvière) est un chef-d'œuvre; son *Aigle* (ibid.), ses *Cerfs* de Saint-Pierre, son *Coq* glorieux du château de Varambon se relient le mieux du monde aux images analogues des grands ancêtres. Il a conquis tous les droits au titre de vrai maître.

Différents ouvrages que Bonnet n'a pas craint de signer ont été réalisés par Dufraine quand il était encore son élève; il importe de le proclamer. Ce sont : la frise qui surmonte l'entrée de la Cour d'assises, le groupe de la facade de la Bourse et la statue au délicat profil qui se dresse sur la fontaine de la place Morand. De cette figure à ses derniers travaux de Fourvière, que d'œuvres de tout genre! Notre bon sculpteur s'acharnait au travail; ce qui ne l'empêcha pas, quand il eut remplacé Fabisch à l'École locale, de se dépenser largement pour bien remplir sa mission, dont il avait, lui aussi, la plus haute et la plus juste idée. Et il a formé des artistes.

ALPHONSE GERMAIN

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

LA GALERIE DE TABLEAUX ALEXANDRE TRITSCH
par M. Gustav Glück [1]

La Société des Arts graphiques de Vienne, dont l'admirable revue *Die graphischen Künste* et les portefeuilles d'estampes ont tant fait, pour la renaissance de la gravure originale en Autriche et en Allemagne, n'a pas cependant borné là son activité : l'art ancien, également, a été l'objet de ses préoccupations, et particulièrement la publication, avec texte critique dû aux historiens d'art les plus éminents, des richesses que renferment les galeries privées, trésors peu connus, souvent même inaccessibles, et dont la divulgation est pour le travailleur précieuse à tant de titres. Après un somptueux album consacré à la galerie Liechtenstein, d'autres sur des collections moins célèbres, ont suivi, dont nous signalerons surtout celui qu'a inspiré la galerie parisienne Rodolphe Kann [2], magnifique monument à la gloire de cette collection dont la dispersion cause en ce moment tant de regrets et dont il perpétuera dignement la mémoire.

Aujourd'hui, c'est une autre galerie privée — celle de M. Alexandre Tritsch, de Vienne — qui continue la série si brillamment inaugurée. Elle est peu importante, mais c'est une des plus choisies d'Autriche. Elle se compose — en dehors de quelques bonnes toiles modernes — uniquement de tableaux hollandais et flamands des XVI^e^ et XVII^e^ siècles : quarante-six peintures, pour la plupart de petite dimension, que leur propriétaire fait servir à l'ornement des pièces de sa demeure et qui, ainsi présentées dans ce cadre restreint qui leur va si bien, laissent mieux goûter leurs qualités intimes. Le collectionneur s'est appliqué moins, d'ailleurs, à réunir de grands noms qu'à rassembler des œuvres d'une réelle valeur artistique et d'une excellente conservation, et le texte savant de M. Gustav Glück, l'érudit conservateur du Musée impérial de Vienne, qui commente ces divers ouvrages, joint aux belles reproductions — héliogravures et photogravures directes ou eaux-fortes du maître William Unger — qui sont données de tous ces tableaux, nous permet d'en apprécier pleinement les mérites.

Ce sont les peintres de mœurs surtout qui ont eu les préférences de M. Tritsch.

1. *Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander Tritsch in Wien*, von Gustav Glück. Wien, 1907, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. In-folio, 51 p. av. 16 fig. et 5 eaux-fortes dans le texte et 25 héliogravures hors texte. (75 exemplaires seulement mis dans le commerce : 75 francs.)

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 385 et 493.

Le XVI^e^ siècle est représenté par deux œuvres très remarquables : une *Danse de paysans*, où M. Gustav Glück reconnaît une copie par Peter Brueghel le jeune d'une composition de Peter Brueghel le vieux, qui est probablement celle que conserve la collection Johnson à Philadelphie[1]; puis, un autre tableau non moins curieux comme peinture des usages de l'époque : la représentation du « feu de la Saint-Martin » qu'on avait coutume d'allumer à cette fête dans certaines localités du Brabant et des Flandres; cette œuvre offre les qualités d'observation humoristique et de coloris délicat spéciales à Marten van Cleve qu'on retrouve dans une *Société de paysans* de cet artiste au Musée impérial de Vienne (n° 772).

Voici maintenant, au XVII^e^ siècle, toute une série de ces petits « tableaux de



PAYSAN FLAMAND, PAR D. TÉNIERS LE JEUNE
(Collection de M. Al. Tritsch, Vienne.)

société » — société parfois très mêlée, voire même équivoque, — qu'on appelait jadis en Hollande des « *conversaties* » : de Dirck Hals, le frère cadet de Frans Hals et le créateur de ce genre, une *Promenade* et une *Société galante*; des scènes semblables de Pieter Codde et de Pieter Quast; des *Corps de garde* de Palamedesz et de Pieter de Hooch, dont le dernier est remarquable par sa largeur de facture, sa luminosité, son riche et vigoureux coloris. Brekelenkam, avec une *Vieille femme lisant*; Dominicus van Tol, avec un *Arracheur de dents* très parent de Gérard Dou; Nicolas Verkolje, avec une *Femme en compagnie d'un enfant et d'un perroquet*, complètent cette peinture de la vie quotidienne, cependant que les mœurs rustiques plus particulièrement nous sont contées par Jan Miense Molenaer, qui, dans un tableau de plein air, rare dans son œuvre, *La Main chaude*, se

1. Une autre copie absolument identique, non mentionnée par M. Glück, est dans la collection Rodolphe Kann, à Paris.

montre paysagiste excellent, par Claes Molenaer dans une *Kermesse*, Adriaen van Ostade dans des *Paysans dans une grange* où se décèle l'influence de Rembrandt, Cornelis Dusart dans un *Repas de paysans* et un *Homme lisant*. Un tableau très intéressant est une *Noce* de ce Gerrit Lundens dont le nom a été rendu célèbre par sa copie de la *Ronde de nuit*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres : le souvenir du chef-d'œuvre de Rembrandt a été si puissant sur son esprit qu'il n'a cru mieux faire que de donner à son cortège nuptial une disposition similaire à celui de la compagnie de Frans Banning Cocq ; l'analogie est d'autant plus frappante que le fiancé est vêtu, comme celui-ci, tout entier de jaune[1]. Lundens, dans les tableaux de lui qui nous sont restés, n'a plus connu d'accents aussi pittoresques : son *Portrait de deux époux*, que possède aussi M. Tritsch, est correct, mais compassé.

Parmi les élèves et imitateurs de Rembrandt, voici Salomon Koninck, qui nous montre une *Vieille femme comptant des pièces d'or*, très parente du *Peseur d'or* de Rotterdam, et une *Tête d'étude de vieille femme* ; Jan Victors, qui a signé une *Répudiation d'Agar* influencée par Rembrandt, mais inférieure à l'eau-forte du maître de toute la distance énorme qui sépare une froide composition naturaliste de l'interprétation d'un grand poète. Une *Jeune femme en Diane*, de Nicolas Maes, ne trahit guère l'élève de Rembrandt ; son allure décorative autant que le sujet la rapprocheraient plutôt des maîtres français du XVIII^e^ siècle : c'est un morceau curieux pour l'étude de l'évolution de ce peintre.

Deux portraits féminins qui comptent parmi les pièces maîtresses de la collection, l'un de B. van der Helst, véritable chef-d'œuvre ayant appartenu au baron de Beurnonville à Paris, l'autre de Jacob Gerritsz Cuyp, sont à signaler ensuite. Du fils de ce dernier, Aelbert Cuyp, M. Tritsch possède une œuvre très particulière comme sujet et très remarquable : une *Halte du prince Frédéric d'Orange à Heusden*. Notons, enfin, des paysages de J. Asselyn, Cornelis Decker, Dirck Maas, Egbert van der Poel, une nature morte de Heda, et quatre excellents intérieurs d'églises de Hendrik Cornelisz van Vliet, Emmanuel de Witte et Peter Neeffs le vieux.

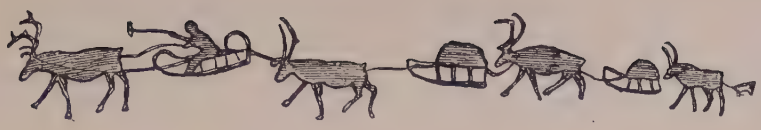
Quelques tableaux flamands complètent cette réunion de choix : de Rubens, *Marie de Médicis en Pallas*, esquisse pour un des tableaux du Louvre ; une *Tête d'étude* de van Dyck ; une *Société galante*, par C. J van der Lamen ; une *Salomé apportant à Hérode la tête de saint Jean-Baptiste*, par Franz Francken II ; une nature morte de Jan van den Hecke ; enfin — pour terminer par des œuvres plus marquantes — quatre savoureux Téniers, dont un *Intérieur bourgeois au moment du repas* et des *Paysans à l'auberge* sont de tout premier ordre, puis un charmant tableau de famille dans un parc, dû à la collaboration du fin portraitiste Gonzales Coques et du paysagiste Frans Wouters.

A. M.

1. Ce tableau est daté de 1649, sept ans après la *Ronde de nuit* ; par conséquent, observe M. Glück, il est probable que Lundens exécuta sa copie avant cette date et que Rembrandt la vit. C'est là un argument nouveau en faveur de ceux qui se basent sur cette copie pour affirmer la mutilation de la *Ronde de nuit* et en déterminer l'état primitif.

Le Gérant : P. GIRARDOT

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD



DESSIN D'UN TCHOUKTCHI

LES ORIGINES POPULAIRES DE L'ART[1]

A Albert BESNARD
hommage d'un ami et d'un admirateur.

J'ai entendu un jour un grand peintre exprimer ses craintes sur l'avenir de l'art : « Nous sommes », disait-il, « des êtres de luxe et des amuseurs. Quand la société nouvelle sera fondée, quand l'utilitarisme aura tout nivelé, que deviendrons-nous ? Travaillant pour une aristocratie, aristocrates nous-mêmes, puisque nous nous plaignons sans cesse d'être incompris, nous sommes condamnés à disparaître. Du reste, peu m'importe, car je n'y serai plus. » Ai-je besoin de dire que ces paroles désenchantées ne tombaient pas d'une bouche jeune ? Il est remarquable que, passé cinquante ans, on trouve en général que tout va mal et que la société court aux abîmes. L'homme dont les forces vitales diminuent sent le monde trembler sur sa base. Si j'ai retenu cette doléance, c'est que la même idée revient souvent, avec des airs moins funèbres, sous la plume d'écrivains modernes. « Malgré certaines illusions contraires qui s'expriment volontiers en paroles généreuses, » nous dit un délicat critique d'art[2], « il semble bien que, dans tous les pays et dans tous les temps, à l'exception d'époques privilégiées comme le siècle de Périclès et le XIVe siècle en France, l'art soit, par essence, aristocratique. » Dans un livre récent, un philosophe analyse ce qu'il appelle « le mensonge de l'art » comme une des plus puissantes et des plus illusoires créations

1. Cette notice a été lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans la séance publique du 15 novembre 1907.

2. Paul Jamot, *Le Salon d'Automne* (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1907, p. 52).

de l'homme, comme une façon de substituer au monde vrai un autre monde, tout entier irréel et factice, où des privilégiés s'enferment pour vivre d'une existence supérieure et surhumaine[1].

Artistes, critiques et philosophes s'accordent donc à nous dire : l'art est divin, mais il est immatériel, hors du domaine des choses pratiques et utiles; il est le rêve qui nous enlève à la réalité maussade; accessible à quelques heureux qu'il charme et qu'il enivre, il est un luxe, une superfluité, et c'est ce qui en fait le prix.

Je m'excuse d'avoir à présenter ici une opinion tout à fait contraire, sans espoir d'ailleurs de convertir ni les philosophes, ni les critiques, ni les artistes. J'y trouve seulement l'occasion de dire ce que les études d'archéologie et d'histoire ont apporté de nouveau dans la question et quelles raisons nous avons d'envisager les choses sous un autre aspect.

On a donné depuis longtemps une explication très simple des origines de l'art. L'homme a l'instinct du beau; il aime à se parer, à embellir sa personne, ses objets mobiliers, son habitation. L'ornementation est née de ce besoin. Qu'un sauvage trouve en son chemin des pierres aux couleurs éclatantes, des coquilles aux tons nacrés, il les ramassera et s'en fabriquera un collier; avec des plumes d'oiseau chatoyantes il se fera une coiffure. Qu'il transporte de lui-même aux objets qui l'entourent le même souci du beau, et vous aurez les poteaux bariolés des huttes, les armes ornées de figures grimaçantes, les calebasses couvertes de dessins géométriques, tous les oripeaux étranges et somptueux que nous exposons dans nos musées d'ethnographie.

Mais, depuis, on a regardé de plus près. Sans nier l'instinct du beau — et l'on entend par là le plaisir particulier qui attire non seulement l'homme, mais les bêtes elles-mêmes, vers certaines couleurs, certaines formes et certains sons[2], — on s'est demandé si cet instinct s'exerçait d'une façon désintéressée ou si l'homme n'y trouvait pas, comme les animaux, un instrument de lutte pour la

1. *Le Mensonge de l'Art*, par F. Paulhan (Paris, Alcan, 1907). Voyez le compte rendu très élogieux de M. Faguet dans *La Revue*, juillet 1907, p. 45.

2. Rappelons la théorie célèbre de Ch. Darwin sur la sélection sexuelle où l'attrait pour le plus fort et le plus beau joue un si grand rôle (*Descendance de l'homme*, traduct. Barbier d'après la 2e édit. angl., p. 237 et suiv., 291, 312, 322, 336 et suiv., 406 et suiv., 433 et suiv., etc.). Cf. Ernest Hæckel, *Histoire naturelle de la Création*, 10e édit., 1902, xie conférence; *Les Merveilles de la Vie*, p. 337; et la brillante lecture de M. Edmond Perrier à la réunion des cinq Académies, 25 octobre 1905, sur *La Parure*.

vie. Darwin pensait que l'ornementation avait joué un rôle capital dans l'évolution de quelques espèces animales, par exemple dans celle des papillons et des oiseaux[1]. N'en serait-il pas de même pour l'humanité?

La réponse nous est fournie par une science, presque inconnue il y a cinquante ans, aujourd'hui en pleine faveur et sans cesse étendue par des observations nouvelles; on l'appelle le *folk-lore*, sorte d'histoire naturelle de l'intelligence humaine, qui étudie les usages et les croyances populaires chez tous les peuples



RENNES AFFRONTÉS, GRAVÉS ET PEINTS

(Grotte de Font-de-Gaume, Dordogne.)

du monde[2]. Les recherches se sont portées d'abord du côté de la littérature, des contes et des chansons. On y a fait des découvertes qui ont affirmé l'admirable unité de l'esprit humain. La légende grecque de Cronos avalant ses enfants se retrouve en Australie, en Afrique et ailleurs. La Descente aux Enfers est un épisode héroïque commun à plusieurs nations. Beaucoup de contes de Perrault ou de Grimm ont cours chez les Cafres et les Polynésiens[3]. La mythologie nous apparaît comme un phénomène nécessaire et universel, où les mêmes inventions se reproduisent. On pressent que des lois régissent toutes ces manifestations de l'instinct imaginatif, semblables à celles qui président à la formation des langues. Préciser

1. Ouvrage cité, p. 343-353, p. 418-446.

2. Un résumé sur l'histoire du *folk-lore* a été fait par M. Lazare Sainéau, *L'État actuel des études de folk-lore*, Paris, 1902; cf. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, I, p. 122.

3. Voyez la *Mythologie* d'Andrew Lang, traduct. Parmentier, 1886.

ces lois, ce sera la tâche de l'avenir. En attendant, on étudie les faits et on essaie de les mieux comprendre.

A une date un peu plus récente, les découvertes du folk-lore ont eu un contre-coup retentissant sur l'archéologie et, en particulier, sur l'étude du préhistorique. Le terrain était bien préparé. On sait que notre temps montre un goût très prononcé pour tout ce qui se rapporte à la vie des primitifs. Ce goût n'a pas seulement sa racine dans notre curiosité scientifique, mais aussi dans nos mœurs de citadins, emprisonnés dans des villes, liés par toutes sortes d'obligations sociales qui font obstacle au libre essor de nos instincts physiques. Nous ressentons vaguement comme une sorte de nostalgie de ce qui fut — il y a très longtemps — la vie naturelle de notre espèce. La chasse, les voyages, les sports sont les révoltes sourdes de notre organisme ancestral. Ceux mêmes qui semblent le plus détachés de ces hérédités aiment à évoquer par le roman les âges disparus[4]. Confortablement installés dans un fauteuil, portes closes sur une rue gardée par la police, nous revivons avec délices l'existence des hommes qui ont fini déchirés par la dent des loups, piétinés par les aurochs, ou qui sont morts de faim et de froid au fond de leurs cavernes.

Dans le camp des historiens, l'ardeur de ces recherches, plus méthodique, n'est pas moins vive. Que de hardis pionniers se sont lancés dans les broussailles de ce passé, que de savants a passionnés cette « chasse à l'ancêtre »! Que de mémoires et de livres a fait surgir la science du préhistorique, qui compte aujourd'hui une foule de noms illustres! Mais comment atteindre, à travers les milliers d'années qui nous séparent de lui, l'âme lointaine de cet *homo primigenius*, qu'on s'imagine accroupi dans quelque fourré de forêt vierge ou dans les pénombres d'une grotte, et là, attentif et silencieux, construisant de ses mains redoutables et adroites, avec un peu de pierre, de bois ou de corne, de quoi anéantir tous les autres êtres et devenir le roi du monde? Comment le connaître, si ce n'est par ses fils dégénérés, par les sauvages d'aujourd'hui?

Notons ici combien la comparaison entre le sauvage contemporain et celui d'autrefois est délicate et difficile. Trop souvent peut-être les archéologues ont oublié que le Cafre ou l'Australien ne peuvent passer pour de vrais primitifs, qu'ils sont des hommes déjà très compliqués, civilisés à leur manière, c'est-à-dire traînant après

4. Rappelons, par exemple, le *Vamireh* de J.-H. Rosny et les admirables récits de Rudyard Kipling sur *La Jungle*.

eux, comme nous-mêmes, le poids des siècles accumulés. On peut se tromper gravement en prêtant aux hommes des cavernes et des cités lacustres les raisonnements d'un Fuégien ou d'un Papou. Mais, réserve faite sur ces incertitudes inévitables, on rencontre trop de ressemblance entre les façons de vivre des sauvages actuels et celles des hommes très anciens pour que ces coïncidences soient fortuites. Leur mobilier, leurs armes, leurs outils, offrent de surprenantes



BISON, GRAVÉ ET PEINT
(Grotte de Font-de-Gaume, Dordogne.

identités; leur goût décoratif les porte vers les mêmes sujets. Par exemple, nous possédons aujourd'hui plusieurs centaines de dessins préhistoriques, gravés ou peints dans les cavernes de France et d'Espagne, ou incisés sur des os, et représentant surtout des animaux, bisons, cerfs, rennes, chevaux, mammouths (voir les figures qui illustrent cet article[1]). On a d'abord attribué ces dessins, dont plusieurs sont d'admirables chefs-d'œuvre, au désœuvrement des indigènes et à leur instinct artistique. Mais on a constaté ensuite que

1. Elles sont empruntées aux communications faites à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par M. Cartailhac, M. le Dr Capitan et M. l'abbé Breuil; voir les *Comptes rendus de l'Académie*, années 1902, 1903, 1904, 1907.

des représentations analogues d'animaux sont peintes par des Australiens sur des rochers dont l'accès est sévèrement interdit aux femmes, aux enfants et aux hommes non initiés, à cause du caractère formellement religieux de ces images qui jouent un rôle important dans certaines cérémonies (voir les vignettes se rapportant à la vie des sauvages actuels[1]). M. Salomon Reinach, qui depuis quelques années prend une part si active à ces études d'exégèse religieuse, s'accorde avec M. le docteur Hamy pour y voir une preuve du caractère mystique et magique que devait avoir le décor préhistorique. En multipliant les représentations des animaux utiles à la vie du clan — et ceux-là presque seuls sont figurés — on pensait assurer l'abondance du gibier de chasse et des bêtes domestiques. C'est ce qu'un archéologue, M. Hirn, appelle spirituellement « la magie homéopathique », celle qui opère par attraction des semblables, *similia similibus*[2]. Ainsi, loin de voir dans les troglodytes de simples oisifs, dessinant « pour tuer le temps », comme on dit, nous admirons avec quelle activité ils s'ingéniaient à multiplier autour d'eux les chances de succès. La théorie de l'art pur, du divertissement, n'est pas applicable à ces temps anciens; elle doit céder le pas à une explication fondée sur l'art pratique. Pour me servir encore d'une définition de M. Reinach, « le caractère d'art est surajouté à celui d'utilité »[3].

La connaissance de la vie sauvage a éclairé un autre point de l'histoire des primitifs; elle nous fait comprendre les origines de la parure. « Darwin », raconte M. Grosse dans son remarquable livre sur *Les Débuts de l'Art*[4], « ayant fait cadeau à un Fuégien nu d'un morceau de drap rouge, vit avec étonnement que celui-ci, au lieu de s'en servir pour se vêtir, le déchirait en petits morceaux et les distribuait à ses camarades qui en paraient leurs membres gelés. Darwin », ajoute M. Grosse, « aurait pu constater le même fait dans le désert de Kalahari ou dans la jungle australienne. A l'exception des Esquimaux, qui ne pourraient pas vivre sans vêtements, tous les peuples chasseurs sont beaucoup plus parés qu'ils ne sont vêtus. » Autrefois l'explication eût été simple : le sauvage est comme l'enfant : la parure l'amuse et l'attire et son instinct artistique lui fait trouver

1. Elles sont empruntées au livre de M. Grosse, *Les Débuts de l'Art*, Paris, Alcan, 1902.

2. Voy. les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1903, p. 131; S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, I, p. 126 et suiv.

3. *Apollo, Histoire générale des arts plastiques*, Paris, Hachette, p. 1.

4. Paru en 1893. Traduit de l'allemand par L. Marillier, Paris, 1902, p. 40.

belle la couleur d'un chiffon. Mais nous savons maintenant que ces ornements, loin d'être inutiles, sont au contraire nécessaires à la vie pratique du sauvage. « La parure », dit M. Grosse en s'appuyant sur de nombreux exemples, « lui est peut-être aussi indispensable que le sont pour nous les vêtements[1]. » En temps de guerre ou dans certaines cérémonies religieuses, le sauvage emploie les ornements de couleur vive, à la fois pour impressionner l'esprit des autres hommes et pour conférer à sa propre personne une vertu magique. Tout le



BOUQUETIN PEINT
(Caverne de Niaux, Ariège.)

monde sait ce que sont les *grigris* portés par les nègres d'Afrique. On aurait tort d'y voir de simples bijoux; ce sont surtout des amulettes et des préservatifs. Chez les sauvages, on peut dire qu'il n'y a pas un seul objet décoratif qui n'ait une valeur superstitieuse et protectrice. Cette idée ne s'est pas perdue dans les temps modernes et aucune dame n'ignore ce qu'est un « porte-bonheur ».

Les couleurs mêmes ne sont pas indifférentes, et ce n'est point seulement parce qu'une couleur est éclatante et belle qu'on l'emploie[2]. Le rouge, couleur de sang, est réservé aux combats et aux danses. Le blanc, chez certaines peuplades, s'emploie pour les funérailles,

1. *Ibid.*, p. 41.
2. Voy. Grosse, *ibid.*, p. 40-85, tout le chapitre sur la Parure.

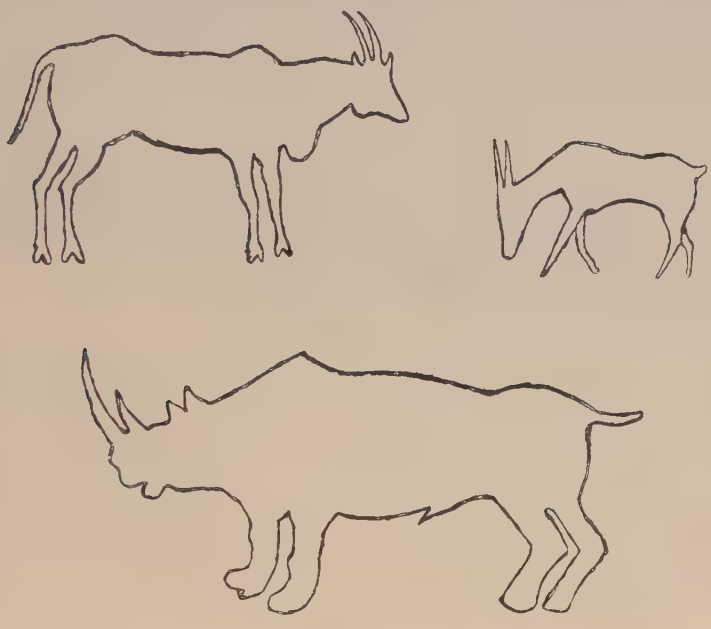
donnant au corps un ton exsangue. Les vêtements de deuil modernes obéissent aux règles d'un symbolisme analogue. Le tatouage, si répandu dans toutes les parties du monde, a pour but de fixer sur le corps des ornements ayant un caractère religieux ou désignant un clan particulier. Comme la peinture n'est pas suffisamment solide, on emploie souvent la scarification, qui, au prix d'atroces souffrances, trace en lignes indélébiles les images sur la peau. Non seulement les hommes, mais les femmes se soumettent à ce supplice pour porter avec orgueil les marques distinctives de leur tribu et pour prouver leur endurance. Un dos couvert de cicatrices fait honneur à une jeune fille australienne et la rend plus facile à marier. Avant de sourire de ces bizarreries, n'oublions pas que plus d'un étudiant allemand mesure ses succès au nombre des balafres qui lui couturent le visage. Le but qu'il vise est exactement celui de l'Australien : 1° ces blessures prouvent qu'il a passé par une grande Université; 2° elles témoignent de son courage.

Les folk-loristes signalent bien d'autres persistances de la vie ancestrale dans la vie moderne. Ils ne font guère de différence entre une femme botocudo qui se passe dans le nez un petit bâtonnet et une dame qui se perce les oreilles pour y suspendre des diamants, entre un collier de perles et un collier de dents de requin, entre une élégante qui se farde et une Polynésienne qui se frotte de suie et de poudre à canon pour paraître plus noire [1]. Ils montrent que la mode, cette reine du jour, n'est que la survivance d'une conception barbare qui marque les différences de castes et de richesse sociale[2]. Ils donnent, sur les sentiments contradictoires qui obligent une femme du monde à être pleine de pudeur pendant la journée et à se décolleter largement le soir, au bal, des explications que je ne rapporterai pas ici, mais qui sont en étroits rapports avec la vie animale[3]. Les folk-loristes manquent de galanterie, mais ils sont très instructifs, et tous les civilisés devraient lire leurs livres : ils y puiseraient un peu de modestie pour eux-mêmes, beaucoup d'indulgence pour ceux que nous appelons dédaigneusement des barbares ou des sauvages. Ces retardés seraient plus justement nommés nos frères de lait : ils sont restés à la campagne, pendant que nous venions nous instruire dans nos cités orgueilleuses.

La conclusion actuelle est donc que toute ornementation, à l'ori-

1. Grosse, *ibid.*, p. 50, 60, 61, 81.
2. *Ibid.*, p. 84.
3. *Ibid.*, p. 70-73, sur l'origine du sentiment de la pudeur.

gine, semble avoir une destination pratique et utilitaire, soit pour assurer la propriété sur un objet, soit pour indiquer un groupement collectif (nos beaux uniformes n'ont pas d'autre raison d'être), soit pour protéger l'individu par la vertu secrète de ces signes. Ce n'est pas à dire que nous renoncions à voir le sentiment du beau, du décor pur, se mêler à ces créations. De bonne heure et très vite, l'amour-propre de l'artisan occupé à façonner une arme, un outil, une poterie, dut l'amener à perfectionner son œuvre ; les idées de symétrie



DESSINS SUR ROCHERS DES BOSCHIMANS

et d'équilibre, le goût du poli et du luisant s'imposèrent à son esprit. Le sens esthétique s'éveilla, mais il ne fit que se greffer sur l'utile.

Dans le livre que j'ai cité, M. Grosse met à part la musique et lui accorde, à elle seule, une origine idéale et désintéressée, bien que les applications en soient souvent pratiques (musique religieuse, musique militaire, musique de danse). « C'est un art à part », dit-il, « son empire n'est pas de ce monde[1]. » Peut-être le savant professeur de l'Université de Fribourg aura-t-il changé d'avis en lisant un ouvrage qui a eu en Allemagne un juste retentissement : *Travail et Rythme*, du Dr Bücher[2]. S'inspirant des mêmes méthodes du folk-

1. Ouvrage cité, p. 228.
2. *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1899.

lore et étudiant les chansons populaires, surtout celles qui accompagnent les métiers manuels, l'auteur a été conduit à fonder les origines de la musique, en grande partie, sur la nécessité de diriger le travail humain par la cadence. Tout le monde sait que dans les professions qui exigent un effort violent, les ouvriers ont recours à une sorte de cri rythmé qui s'échappe presque machinalement de leurs lèvres. Quand l'effort est produit par un groupe d'hommes, il est naturel que le cri soit poussé en chœur et à intervalles réguliers, pour régler la manœuvre [1]. L'idée de rythme se lie instinctivement à beaucoup d'autres occupations de la vie du peuple : choc du marteau sur l'enclume, battage du grain, galop du cheval, etc. Le cerveau de l'homme enregistre tous ces bruits, et il est incité à les imiter quand sa pensée ou son activité le ramène vers eux. Il y trouve non seulement un plaisir, mais une aide pour son travail [2]. Aube rayonnante, le jour où le tailleur des durs silex a stimulé les coups de son outil avec la cadence de son chant, le jour où les bûcherons, traînant le tronc d'arbre abattu, ont entonné ensemble la clameur qui donne la force aux muscles et qui combine les gestes. Aube douce, quand la mère penchée sur son enfant lui a chanté sa première chanson. Plus immatérielle que les autres arts par ses procédés, la musique était destinée à s'évader plus vite de la réalité et entraîner l'homme à sa suite dans le royaume du sentiment et de la passion : la puissance expressive de la voix humaine elle-même l'y appelait. Mais, comme les autres, l'art musical est sorti de la misère et de l'effort des hommes, du besoin de se grouper et de s'entr'aider. A cet égard, la thèse de M. Bücher offre l'avantage de faire rentrer la musique dans le cycle tout grand ouvert de la lutte pour la vie, qui unit architecture, sculpture, peinture, musique, poésie, dans une fraternité commune d'origine.

Sous toutes ses formes l'art nous apparaît donc comme un phénomène social. Moins que la chasse, la pêche ou l'agriculture, mais autant que l'écriture, il sert à organiser la vie, à augmenter les ressources et les forces du groupe humain. Origines très humbles, sans doute ; mais c'est un dieu qui, lui aussi, est né dans une crèche.

1. Tout un chapitre de M. Bücher porte sur l'emploi du chant dans le travail en commun (chap. V, p. 195 et suiv.).

2. Nous donnons p. 453 un curieux groupe de terre cuite du Louvre, trouvé en Béotie et remontant au VI^e^ siècle av. J.-C., qui représente quatre femmes en train de pétrir la pâte du pain ; leurs mouvements sont dirigés et réglés par une joueuse de flûte. Ce groupe a été publié et commenté dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, XXIV, 1900, p. 519, pl. IX.

N'est-il pas vrai que ces théories nouvelles vont directement à l'encontre des idées courantes que nous rappelions au début? Que nous voilà loin du concept aristocratique et du beau mensonge dont on parlait, si, au contraire, l'art a été créé comme un moyen d'action et de progrès social. Je me doute bien de l'objection qu'on fera. Admettons la théorie, dira-t-on, pour l'âge préhistorique ou pour l'état sauvage ; qu'est-ce que cela prouve pour les nations civilisées? C'est chez elles que l'art, d'origine pratique, s'est changé en



SCULPTURE DES BOSCHIMANS SUR UNE PAROI DE CAVERNE

divertissement et en luxe. Il y a des bergères qui sont devenues reines, et c'est avec du charbon que se fait le diamant.

Pour répondre, on me permettra de distinguer le but de l'art, c'est-à-dire la *destination* des œuvres elles-mêmes, et la *pratique* de l'art, c'est-à-dire le métier de l'artiste. En ce qui concerne la destination des œuvres, je crois fermement que le caractère utile de l'art s'est conservé jusqu'à nous à travers les âges. L'antiquité n'a pas connu d'autre mobile, pour faire du beau, que d'honorer les dieux, les morts, les grands hommes, les vainqueurs dans les combats ou dans les concours. Il va sans dire que le développement du sens artistique le plus pur date aussi de cette époque. Rappelons seulement l'admirable définition d'Aristote : l'art est la joie supérieure des hommes libres. Pourtant je ne pense pas qu'aucun chef-d'œuvre égyptien ni grec soit jamais né du désir de créer l'œuvre

d'art pour elle-même et, comme on dit, pour le plaisir. Toute statue, tout bas-relief, tout tableau était conçu en vue d'une destination précise : l'amour du bibelot est resté inconnu aux anciens. Quant à la musique, elle servait si bien à l'éducation, à la religion et à la guerre, que d'après Platon on n'en pouvait changer les règles sans ébranler l'État lui-même [1]. Dans l'antiquité l'utile a toujours été l'armature solide du beau. Je ne vois pas non plus qu'au moyen âge, l'art tour à tour monastique, monarchique, militaire, se soit exercé autrement qu'avec des intentions précises de décorer des églises, des cloîtres, des palais, en usant de formules qui enfermaient l'artiste dans des sujets si bien délimités qu'ils n'échappent pas toujours au reproche de monotonie. Si, à la Renaissance, l'art s'étale plus largement et jouit d'une liberté plus grande, c'est que la richesse et les progrès des mœurs rendent l'œuvre d'art accessible à un public plus étendu. Aussi le nombre des sujets à traiter augmente; l'artiste, ayant à satisfaire plus de curiosités et plus de sympathies, plonge plus profondément dans la vie de ses contemporains. Aujourd'hui même, ce mouvement continue et se propage avec une intensité formidable. Non seulement il ne peut pas être question d'une qualité aristocratique de l'art, quand on envisage la production artistique et les opérations commerciales qui s'y rattachent, mais, au contraire, le caractère démocratique des sociétés modernes s'y affirme avec éclat. Qu'est-ce que nos Expositions, avec leurs étalages sans cesse renouvelés de sculptures et de peintures, sinon une sorte de marché public où l'on vient s'approvisionner de bonne et de mauvaise marchandise, où le simple visiteur, pour le prix modique d'un ticket, vient s'enrichir de sensations délectables? Qu'est-ce que la diffusion immense des œuvres d'art de tout genre, des curiosités pittoresques ou monumentales de tous les pays, par les procédés mécaniques de la gravure et de la photographie, sinon un besoin de notre époque de rendre accessible à tous le sentiment du beau? Et quel essor incomparable les inventions modernes n'ont-elles pas donné à cette expansion? Ni les océans ni les frontières n'arrêtent plus la gloire d'un chef-d'œuvre. La renommée d'un Raphaël ou d'un Beethoven n'a pas de limites dans le monde, et l'on enseigne l'admiration de Phidias là où s'élevaient, il y a cent ans, des huttes de Peaux-Rouges. A cet égard les progrès de l'art sont indéfinis et intimement liés aux conditions de la vie pratique ; l'ha-

1. Voyez, sur l'enseignement musical chez les Grecs, Paul Girard, *L'Éducation athénienne*, p. 161 et suiv.

bitation d'un homme civilisé tend de plus en plus à devenir comme un centre de réunion où les arts les plus divers, architecture, sculpture, peinture, dessin, musique, fraternisent à toute heure. Jamais phénomène comparable ne s'était produit dans les temps antérieurs.

Reste le point le plus délicat à toucher : l'éducation et la mentalité des artistes modernes. Je ne nierai pas leur transformation depuis l'âge des cavernes. Mais je rappellerai un fait tout à leur honneur : combien de grands, combien d'illustres sortent du peuple et comme ils ont raison d'en être fiers ! Je crois, en effet, que le peuple



PÉTRISSEUSES DE PAIN DIRIGÉES PAR UNE JOUEUSE DE FLUTE
TERRE CUITE GRECQUE, VI^e SIÈCLE AV. J.-C.
(Musée du Louvre.)

sera toujours appelé, plus que l'aristocratie de naissance ou de richesse, à fournir des artistes au pays, et j'en vois deux raisons. L'enfant du paysan ou de l'ouvrier est plus près de la nature, source éternelle de l'art ; il a vécu au milieu d'elle, il en a senti les rigueurs et les tendresses. De plus, il est par éducation plus adroit, plus physique, — j'allais dire : plus sauvage. J'emprunte encore à M. Grosse[1] cette observation que, chez les primitifs, les peuples chasseurs sont plus artistes que les peuples agriculteurs ; leur main est plus habile, leur œil mieux exercé. C'est ce qu'il faut encore aux artistes de notre temps : une main agile et un œil vif, toujours aux aguets, ou une oreille sensible. Les dons physiques sont, comme jadis, le ressort indispensable de leur talent.

1. Ouvrage cité, p. 151.

On dira : et l'imagination? et l'invention? et le rêve où l'esprit s'absorbe et oublie tout le reste?

Faisons-leur la part aussi large que possible, car le domaine de l'artiste s'est agrandi sans fin. Il regarde, et tout lui est ravissement. Une fleur, un reflet sur une épaule nue, une lumière dans la nuit, un coin de nappe sur une table, sont sa proie. S'il veut, il fixe à jamais et rend éternels les traits périssables d'un être humain. S'il veut, il évoque le passé et, comme un magicien, il fait revivre des hommes qui dorment depuis des siècles sous la pierre. Il rêve, et à son commandement les nymphes aux cheveux d'or viennent s'étendre à l'orée des futaies rousses d'automne, les ægipans dansent dans les Iles fortunées. Il pense, et sa philosophie s'ordonne en larges décors où la vie de l'humanité passe et repasse, miraculeusement muée en formes blanches et sereines. Il monte encore ; il incorpore l'âme elle-même ; dans les ténèbres de l'être, il saisit la pensée, la tendresse, la maternité à la fois souriante et douloureuse. Rien ne l'arrête, il échappe au monde matériel, il est le « surhomme », il est dieu — et il est esclave toujours, parce que sa royauté est faite d'un réseau de liens que jamais volonté humaine n'a brisé.

Pour mesurer la force de cette servitude, il suffirait de prendre l'œuvre des plus grands génies. Duquel pourrons-nous dire qu'il fut indépendant, au sens absolu du mot, et qu'il a fui le monde réel, pour se créer un monde à lui, chimérique et dédaigneux de la vérité? Le dirons-nous de Phidias qui, pour nous, incarne l'Athènes de Périclès? Des imagiers dévots de nos cathédrales, en qui l'âme inquiète et mystique du moyen âge transparaît si vivante? De Michel-Ange, dont la *Nuit* accablée dit les tourments du patriote florentin? De David et de ses aigles tournoyant autour de l'Empereur? De Delacroix et de ses *Croisés*, où palpite tout le romantisme d'Hugo? Des paysagistes de 1830, qui découvrent, après Chateaubriand et Lamartine, le mystère et la mélancolie des champs? L'art, un rêve, un mensonge, un monde factice opposé au réel? Il est, au contraire, comme un décalque de la société où l'artiste a vécu, et si, par miracle, un grand peintre revivait dans un autre siècle que le sien, on le verrait, sans aucun doute, produire des œuvres complètement différentes. C'est pourquoi l'historien, là où les textes et les faits lui manquent, fait appel aux œuvres d'art pour lui expliquer la réalité d'autrefois. Rassurons donc ceux qui regardent avec terreur les essais audacieux de nos jeunes gens : ces révolutionnaires, qui divisent les tons, font vibrer les lumières, sont, comme les autres,

les disciples très dociles de leur temps ; et l'on reconnaîtra plus tard de quel poids ont pesé, sur les épaules de ces hommes libres, les théories scientifiques des ondes lumineuses et des couleurs. Avant vingt ans, toutes ces hardiesses seront étiquetées dans le dossier de la génération présente, comme des papillons dans les casiers d'un entomologiste.

Non seulement je ne crois pas permis à un homme — sauf aux aliénés — de s'évader du réel, mais j'estime que l'artiste, comme le littérateur, est incapable d'exprimer autre chose que ce que l'on a pensé et senti autour de lui. Si l'on veut dire que l'artiste transforme ce qu'il voit, qu'il lui impose sa marque personnelle, nous nous trouvons en face d'un simple truisme, car on aura défini ce que tout homme fait avec la matière éternelle, depuis le paysan qui laboure son champ, jusqu'au savant qui soumet à ses ordres l'eau et le feu. Si l'on veut dire qu'il ne peut pas atteindre la réalité vraie sous la surface mouvante des choses, et qu'il crée un monde à son usage, nous demandons quelle force humaine a jamais perçu et saisi cette réalité ? L'art n'est pas autre chose qu'une écriture[1], et, par suite, une variété du langage, l'expression d'une pensée individuelle qui se communique aux autres hommes[2]. Les plus misérables sauvages en ont un, et si demain nous étions submergés par la barbarie, il ne pourrait pas disparaître ; il renaîtrait sous une autre forme. Quand les artistes, comme ceux de notre temps, sont appelés à concevoir leur métier sous un aspect très raffiné et souvent subtil, ils n'ont pas à craindre — ou à se vanter — de se mettre en dehors de la vie de la nation. Ils sont portés par elle jusqu'à ces sommets, et leur production est une résultante du travail social tout entier. Loin d'être de brillants et inutiles bourdons, ils travaillent, comme les autres, à la fortune de la ruche.

E. POTTIER

1. Voltaire disait déjà : « On peignit d'abord grossièrement ce qu'on voulut faire entendre, et l'art de dessiner précéda sans doute l'art d'écrire. » (*Essai sur les Mœurs*, Introduction, xx.)

2. Tolstoï a écrit : « L'art est l'un des organes du progrès humain. Par la parole, l'homme communie en pensée ; par les images, il communie en sentiment avec tous les hommes, non seulement du présent, mais encore du passé et de l'avenir. Ce sont deux organes indispensables à l'existence de l'humanité. » (Ossip-Lourié, *Tolstoï et le Tolstoïsme*, p. 67.)

LE PAYSAGE CHEZ LES PRIMITIFS

L'art du peintre, qui remonte aux préhistoriques des cavernes, est né, comme la roue de chariot tournant sur un essieu, à peu près définitif à son origine. Si cette roue nous a fourni la brouette, la roulotte, la diligence, la locomotive, la bicyclette et l'automobile, le schéma de figures grattées sur un caillou ou sur un os par un troglodyte ingénieux, le dessin en un mot, n'a varié, du troglodyte à nous, que par les applications. La couleur n'en fut jamais que l'accessoire, un embellissement apporté par un praticien plus avisé ; la ligne, le contour, la silhouette des êtres ou des choses est demeurée, en dépit de tout, le principe essentiel sur lequel brodent les artistes. Ni les Égyptiens, ni les Grecs, ni les Romains n'entendirent la peinture autrement que sous sa forme originelle, un profil plus ou moins serti, plus ou moins bariolé de couleurs, cherchant à fixer les sensations furtives de l'œil ; exactement ce que les plus grands maîtres tentent encore.

Les plus anciens paysagistes se conformèrent à cette théorie et dans leur interprétation de la nature, — arbres, fleurs, montagnes ou ciels, — ils nous laissent deviner que les nuances subtiles et imprécises de la lumière ne les préoccupent guère. Attentifs à définir avec précision une essence d'arbre, ils ne s'inquiéteront jamais des colorations réflexes dont cet arbre prend sa part dans un ensemble. Nul d'entre eux ne s'avisera que le bleu du ciel influence les verts de la plante suivant les heures, et qu'un chou, par exemple, peut être bleu, violet ou vert. Le peintre primitif sait que le chou, une fois coupé, est vert, et il ne lui viendrait pas à l'idée de le peindre autrement. C'est à la couleur verte qu'on reconnaîtra l'herbe et

l'arbre; de proche en proche cela deviendra l'évangile, le dogme, le point convenu et arrêté. La maison blanche, le ciel bleu, l'arbre vert, constituent les thèmes traditionnels transmis de générations à générations; les colorations fusionnées, les glacis d'atmosphères, l'avancée ou la reculée des plans n'existent guère. La montagne de fond, lointaine et perdue, s'offre comme la figure d'avant-scène, avec ses arbres dont on compte les feuilles, ou le château dont on compte les habitants. Cette montagne ne nous apparaîtra, suivant le moment de la journée, ni plus sombre ni plus ensoleillée; elle restera uniformément verte, parce que la montagne est en réalité verte, et que, pour la peindre, l'artiste ne peut se camper en face d'elle avec un chevalet. Il la fait « de chic », selon le modèle de montagne que lui a enseigné son maître.

Pendant les siècles de barbarie qui se succédèrent, du x^e^ au xii^e^ siècle, à peu près partout en Europe, les arts graphiques connurent des interruptions brutales. C'est à grand'peine que des moines d'Angleterre, de France ou d'Italie tentaient de reconstituer les traditions disparues. Dans ce bouleversement impitoyable, le paysage fut généralement sacrifié à la figure humaine, car pour des religieux comme étaient les illustrateurs de Bibles ou d'ouvrages pieux, Jésus, Marie, les saints tenaient une place prépondérante et exclusive. Les fonds réservés aux compositions hiératiques ne comportaient que des ornementations d'arbres traités à la manière décorative, sans nul souci des colorations vraies. Le jaune, le pourpre, l'or, bariolent de leurs polychromies intenses les accessoires des thèmes principaux. Pour mieux marquer la grandeur et la supériorité des personnages divins, le moine artiste leur assigne des proportions hors de la nature par rapport aux objets environnants; il serait impossible que Jésus-Christ entrât par les portes de Jérusalem, que le Golgotha supportât la croix formidable dont on le charge; quant aux oliviers du Jardin, ce sont de misérables arbustes contournés, entrelacés, mariés au texte et formant une sorte de clayonnage où dominent le pourpre, le bleu et le jaune.

Lorsque, vers la fin du xi^e^ siècle et au commencement du xii^e^, les artistes s'émancipent dans le sens laïque, lorsque l'un d'eux s'avisera de traduire en broderie l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, c'est que les chansons de geste auront profondément remué les idées; ce que nous appelons aujourd'hui la *Tapisserie de Bayeux* est en réalité une broderie au passé exécutée sur une esquisse schématique au pinceau dessinée

sur une étoffe par quelque esprit émancipé. La légende veut que ce travail de patience soit l'œuvre d'une femme, mais rien ne le confirme. Ce qui rend d'ailleurs cette pièce vénérable à tous égards, c'est d'abord le commentaire graphique qu'elle apporte aux récits enjolivés des trouvères, la preuve qu'elle s'en est inspirée, et les renseignements naïfs qu'elle fournit sur les personnages principaux de l'épopée normande. La profonde connaissance que le dessinateur possède des accoutrements respectifs, la différence constante qu'il marque entre les Saxons et les compagnons de Guillaume, certains détails qu'on n'invente pas, semblent le désigner comme un témoin oculaire. Quelqu'un a récemment contesté que cela pût être, puisque les scènes se poursuivent suivant le thème d'un romancero forgé près de cent ans après les événements ; mais ce sont là des opinions que tout le monde n'a point admises.

Dans la succession des tableaux, le dessinateur a dû s'essayer au paysage ; il le fait sans bonheur, mais avec une bonne volonté touchante.

Rien ne le prépare à cette nouveauté, que les enlumineurs de manuscrits, que les statuaires de chapiteaux ou les peintres de vitraux dédaignent communément. On sent que pour lui la conception de ces accessoires s'établit sur une ligne droite sans avancés ni arrière-plans. Le château fort d'Harold est aux pieds des combattants, ses perspectives tour à tour fuyantes, droites, contournées, notent l'effort d'une technique inexpérimentée et pourtant pleine de conscience. L'artiste a démêlé, sur la nature, que la forteresse se présentait suivant des inclinaisons dont il ne s'expliquait pas les torsions, parce qu'il l'avait regardée d'en bas, et que le souvenir lui en était demeuré. Par contre, il ne s'embarrasse ni des arbres, ni des collines, ni de la mer ; il les traite d'après les conventions alors admises : une mer formée de volutes en copeaux, des collines en taupinières, et des arbres héraldiques.

Le sentiment des horizons et des distances, alors profondément inconnu, deviendrait un compromis conventionnel, institué peu à peu par les architectes ou les géomètres perspecteurs. Au milieu du XIII^e^ siècle, au temps de Villard de Honnecourt, les constructeurs d'églises sont les grands inspirateurs de tous les arts ; ils dessinent, ils modèlent, ils peignent, ils bâtissent, ils sculptent même. En construisant ils se rendent mieux compte des proportions réelles des hommes dans leurs relations avec les monuments et les paysages ; mais ils se heurtent à des habitudes prises, à des conventions in-

stallées depuis près de deux siècles, et dont le public se contente. Supposez que tout à coup Villard de Honnecourt ou un autre, touché de génie, se fût avisé de mettre le Calvaire sur un Golgotha possible, de montrer Jésus-Christ dans un prétoire de dimensions raisonnables : personne ne l'eût voulu comprendre; bien mieux, il eût troublé ses confrères dans leur train-train journalier et ruiné des formulaires. Tout ce qu'il pourra, et ce que pourront oser ses contemporains, ce sera d'arrêter les relations fuyantes, de grandir ou de diminuer une figure suivant les plans occupés par elle dans une composition. Quant aux colorations, on en sera revenu aux recettes d'atelier, chaque objet ayant sa valeur indépendante, abstraite des ensembles, et n'intervenant dans une scène polychromée qu'à la façon d'une pierre de mosaïque.

Encore la disposition rationnelle des plans ne fut-elle point admise ou comprise de chacun. Pas plus Cimabué que Giotto, que nos miniaturistes, que nos peintres de vitraux ou nos dessinateurs de cartons de tapisseries, personne n'en saisit l'importance. Les artistes, de Mahaut d'Artois à Hesdin, l'enlumineur Honoré, Jean Coste au château de Vaudreuil, n'admirent le paysage que comme un ornement de fond, tout aussi bien remplacé par des dorures ou des quadrillés. Certains tableaux aujourd'hui détruits, mais que Gaignières nous a conservés dans des reproductions, nous renseignent suffisamment sur la façon dont les vieux Français entendaient la nature. Le *Parement de Narbonne* au Louvre, avec ses montagnes en baudruche et ses arbres de pépinière, le *Martyre de saint Denis* attribué à Jean Malouel, avec ses terrains singuliers, ses constructions lilliputiennes et ses non-sens de perspectives, ne nous laissent aucun doute sur l'intérêt purement décoratif que les peintres de la fin du XIV^e^ siècle donnent encore aux choses de la nature.

Mais si l'on partait de là seulement pour établir des prééminences en l'honneur de l'Italie et des artistes de la descendance de Giotto, si même on accordait à ce dernier un sentiment plus juste des équilibres picturaux entre les figures et les objets d'arrière-plan, on avancerait une opinion téméraire et insoutenable. Entre Giotto et les enlumineurs de Philippe le Bel ses contemporains, entre lui et certains peintres de vitraux ou le peintre des fresques du Petit-Quevilly, de Clermont-Ferrand, rien ne confère au premier une supériorité écrasante. Une œuvre qu'on lui attribue, la *Vie de saint François et de saint Louis*, est en réalité une miniature développée où se retrouvent, à une échelle plus grande, tous les errements, toutes

les fantaisies des artistes parisiens. La montagne s'y figure par des pans de roches bizarrement découpées, comme ces rocailles que les jardiniers d'aujourd'hui installent dans une villa de banlieue; l'arbre est un produit de serre, pareil à un rosier greffé sur un bâton. Ces formules stylisées, conventionnelles, purement factices, apprises par cœur, sont surtout employées par Giotto dans la suite des compositions pour la célèbre chapelle de Padoue. Ici le maître s'est complu à étaler aux yeux tout ce qu'il a retenu de sites, de vues, de panoramas aperçus dans les enluminures de livres, ou les fresques romaines. Nulle part cet acquis d'écolier n'est plus sensible que dans le *Jardin des Oliviers* du musée des Offices à Florence. Ce mont des Oliviers est un bloc de sucre candi contre lequel s'appuient les Apôtres endormis, et les oliviers eux-mêmes paraissent des acacias nains, juste ce qu'aurait imaginé en pareille occurrence Honoré, l'enlumineur de Philippe le Bel.

Mais ce qui surprend dès l'abord, c'est la soumission de Giotto aux idées toutes faites, aux canons des prédécesseurs sur le fait de paysage. Les relations proportionnelles entre les monuments et les personnages n'ont pas fait un progrès en sa compagnie. La scène de la *Présentation de la Vierge*, à Padoue, nous découvre un temple qui n'est pas sensiblement plus majestueux qu'une chaire à prêcher; les autres compositions offrent des villes, des palais, des forêts que Nuremberg a popularisés dans des jouets célèbres.

Et ce qui étonnera plus encore, c'est que la grande famille des imitateurs et des copistes du maître s'en va, pendant plus d'un siècle, continuer et perpétuer la formule, sans y rien changer, en s'endormant au contraire dans un pastiche impérieux et lassant. Peut-être l'un de ces hommes, Lippo Memmi — c'est le nom qu'on lui donne, mais est-ce assuré? — s'avisera-t-il de tortiller les montagnes du fond en façon de pas de vis; mais il faudra que le prétendu Memmi ait connu les artistes du Nord, car il y avait plus d'un siècle que les sculpteurs d'Amiens, de Reims ou de Chartres avaient imaginé ce thème étrange, pour l'Ararat de Noé ou le Sinaï de Moïse. Bien mieux : la formule bizarre s'en transmettra par les peintres et les enlumineurs jusqu'aux artistes de la *Bible moralisée* exécutée pour le duc de Bourgogne avant 1404, et jusqu'à ceux des *Très Riches Heures* du duc de Berry, lesquels, d'ailleurs, paraissent être les mêmes. Lippo Memmi a sûrement pratiqué l'un des peintres du Nord et lui a emprunté certaines façons : on s'en pourra convaincre en rapprochant son *Saint Martin* des figures de

princes français de la même époque. Ce *Saint Martin* est dans l'église inférieure de Saint-François d'Assise, il porte un costume que les Italiens ne connaissaient pas.

Ni Taddeo Gaddi, ni les artistes du Campo Santo de Pise, ne consentent à s'affranchir de la tutelle d'école et des à peu près lorsqu'il s'agit de paysages. Ils ne voient que l'homme dans la nature, ou quelquefois les animaux, l'âne, par exemple, que Giotto faisait de la taille d'un cheval du Mecklembourg, mais d'une exactitude de formes à peu près parfaite. La montagne, la mer, la forêt restent, pour eux tous, la décoration facultative sur laquelle il est loisible de broder à sa fantaisie. La célèbre *Thébaïde* de Laurati, ou la fresque des *Ermites* au Campo Santo, sont des modèles de cacophonie arbitraire, arrangée comme nous voyons encore certains jouets panoramiques avec soldats de plomb. La *Thébaïde* de Laurati, aux Offices, souligne cependant certains essais fragmentaires qui ne sont pas sans originalité. Mais l'absence de proportions, le manque d'échelle et de plans, nous confirment dans la pensée que ces œuvres se combinaient à la façon des mosaïques, de morceaux pris ici ou là et aboutés sans réflexion, au hasard des rencontres. Dans la *Thébaïde* on aperçoit, sur le premier plan, un très joli fragment de Méditerranée chargée de barques aux voiles blanches; mais les montagnes d'arrière, les lointains, sont couverts de personnages dont la taille est double de celles des voiliers de premier plan. Quant aux rochers, ils sont taillés en pâte de guimauve.

Étudions toute cette descendance giottesque, qui doit de survivre à son climat et à la sécheresse de ses murailles, nous ne rencontrerons jamais le peintre naïf, consciencieux, ému en face d'un site vrai, d'une campagne belle et simple. Lorenzetti, Puccio Campana, Orcagna, Giottino, Agnolo Gaddi, Spinello d'Arezzo, ou même Simone Memmi ne consentent à se débarrasser des contraintes ni des leçons apprises. Pas un ne s'avisera, je ne dis pas d'analyser, mais de distinguer, de regarder ce qui l'entoure, et d'appliquer aux choses ce qu'il sait si bien mettre en œuvre lorsqu'il s'agit de l'homme vivant. Les Italiens sont avant tout des décorateurs, des peintres de grandes surfaces, et le paysage trop vrai leur semblerait insuffisant dans l'espèce. Ils cherchent le compliqué en paysage, comme le tragique dans la figure, les bras en l'air, les poses olympiennes pour les moindres actes. Impresarii merveilleux, l'émotion leur fait défaut, la nature tranquille et reposée leur semble incompatible avec leurs besoins de majesté et de grandeur factices. Il

faudra que l'humilité attentive et pieuse des peintres du Nord vienne leur révéler certaines théories nouvelles, que, d'ailleurs, ils exploiteront bientôt avec leur admirable talent d'assimilation, leur instinct de perfectionnement, en mélangeant par doses l'antique, le moderne, toutes les recettes connues. S'ils ont Pisanello ou Carpaccio, il serait un peu risqué de prétendre les abstraire complètement des influences venues des van Eyck. Les Italiens ne rendront la nature que le jour où ils l'auront rencontrée ailleurs, comme ils ne fabriqueront des faïences qu'après un contact avec les Orientaux de l'île de Majorque, d'où leur « majolique ».

On fait ordinairement très bon marché des travaux français contemporains des copistes de Giotto. La raison en est d'abord que les œuvres de ces temps sont rares chez nous, à cause de notre atmosphère humide et de la destruction méthodique que les guerres ont décrétée aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. Mais si les fresques ne résistaient pas aux influences climatériques, elles furent de bonne heure remplacées par les tapisseries, ces peintures mobiles, dont les princes français firent une consommation vraiment énorme pendant tout le moyen âge. Je dis une consommation, pour cette raison que ces tentures servaient précisément à compenser l'absence de décorations fixes, et qu'on les livrait aux fortunes des chemins, à la pluie, au vent, au soleil jusqu'à la complète usure. C'est là cependant que nous eussions trouvé les éléments de comparaisons utiles, que nous nous fussions convaincus de la prodigieuse activité artistique de nos contrées et de l'effort parallèle et rival de nos ateliers, opposés à ceux des Flandres, de l'Italie et de l'Allemagne. Ce qui nous est resté contribue à rendre nos regrets plus amers. Tandis que les Flandres mettaient une piété à défendre leurs moindres reliques, tandis que l'Italie célébrait et gardait comme un trésor l'œuvre du plus mince artisan du pinceau, c'était chez nous comme une gloriole de dédain pour le passé, de honte pour le suranné, allant jusqu'à la destruction systématique. Des kilomètres de tapisseries possédées par le duc de Berry, le roi Charles V, le duc d'Orléans, la reine Isabeau de Bavière, tissées d'après les cartons de nos maîtres peintres par des ouvriers parisiens ou picards, que possédons-nous encore? L'*Apocalypse* d'Angers, ordonnée par le duc d'Anjou frère de Charles V, enlevée à la cathédrale, et, par grand hasard, retrouvée au milieu du siècle dernier à peu près intacte. Nous savons tout de cette pièce grandiose : le nom de son peintre — Jean Bandol, — son thème d'inspiration — un manuscrit aujourd'hui à Cambrai, —

le nom du tisseur chargé de traduire l'œuvre du peintre, et ce tisseur est Nicolas Bataille, de Paris, suivant que nous l'a appris une mention de compte découverte et commentée magistralement par M. J. Guiffrey.

En vérité, si nous considérons cette tenture splendide, sommes-nous si loin des œuvres giottesques de la période correspondante? Voyons-nous que ce Bandol ou ce Bataille fussent tellement inférieurs aux ouvriers de par delà les monts? Certes, nous n'y rencontrerons pas les paysages mélodramatiques du Campo Santo, non plus que les fantaisies d'un Laurati ; mais nous devinons que les artistes



L'ADORATION DE L'AGNEAU MYSTIQUE, PAR VAN EYCK

(Partie centrale du retable de Saint-Bavon, Gand.)

parisiens ont plus de réserve, plus de naïveté, un plus juste sentiment des menus phénomènes de nature. Ils sont cependant restés attachés à la tradition de leurs manuscrits, de leurs sculpteurs, de leurs peintres de vitraux. Comme les Italiens, ils s'accordent aux usages admis, à la prééminence de la figure sur les objets inanimés; mais ils n'ont rien demandé aux voisins, ils ont chez eux de pareils enseignements. Jean Bandol a même regardé les arbres de son pays, et il a remarqué que les racines en sont très souvent à fleur de terre; il s'est ingénié de son mieux à marquer cette particularité. Ses arbres ont l'air arrachés, et ce parti pris, un peu abusif, lui est spécial; il n'a demandé ce secret à personne. Ce n'est pas à dire qu'il exécute un arbre mieux que les Italiens, mais il a cherché par devers lui les éléments de son œuvre, il s'est abstrait des obédiences, il est plus original.

Un fragment de tenture que je crois avoir appartenu à Isabeau de Bavière m'a été signalé récemment par le baron Lazzaroni. C'est le premier morceau d'une suite composée d'après le roman de *Huon de Bordeaux*, et qui se trouve dans l'instant au musée de Padoue. Comme les légendes sont en français, que le style général en est fort rapproché du *Parement de Narbonne*, des manuscrits de Charles V, de l'*Apocalypse* d'Angers même, il n'est point douteux que les cartons de cette tenture aient pour auteur l'un des Parisiens de la fin du XIV^e^ siècle.

Sur une surface de plus de trois mètres de haut avec autant de large, l'artiste a groupé, au milieu d'un paysage idéal, dans un fouillis de roches, de montagnes, de rivières et de forêts, les scènes successives du roman illustré par lui. Ce peintre n'est point Bandol, si l'on en juge par les arbres dont les racines ne sont point arrachées, mais l'un de ces compositeurs, candidement précis, à qui nous devons les plus belles histoires de nos manuscrits. Or, quelles différences, quelles infériorités constaterions-nous entre cela et les fresques d'un Gaddi? Comme chez l'Italien, la figure domine les paysages, les châteaux en réduction, les arbres en choux-fleurs, et la mer qui n'est qu'un ruisseau coulant entre des roches. Et cependant, ni les tendances générales, ni la recherche de sentimentalité théâtrale, ni l'allure et le costume des personnages ne s'inspirent des Italiens.

Par cette tenture, de 1380-1390 environ, nous pouvons imaginer et ressusciter en idée toutes les grandes peintures murales des églises, celles que le roi ou le duc de Berry avaient fait exécuter dans leurs palais respectifs du Louvre, de Saint-Germain, du logis de Nesle, de Bicêtre, de Poitiers. Nous apprenons par ces tapis, par les miniatures de manuscrits, comment, sous Charles V et sous Charles VI encore, les peintres de profession convenaient de traduire les aspects divers de sites ou de paysages utiles à leurs compositions. A peu de chose près, nous les voyons se plier aux habitudes, aux canons esthétiques institués par les ancêtres et admis à peu près partout en Europe. Jusqu'à la minute précise où l'un d'eux s'avisera de mieux regarder, de faire pour le paysage ce qu'on a fait pour les hommes, — c'est-à-dire un *portrait*, une représentation directe et exacte d'un site particulier, — les meilleurs peintres ne concevront rien de mieux que de suivre la voie tracée. Nous savons aujourd'hui ce qu'il coûte aux initiateurs d'élever leur philosophie au-dessus des opinions acquises, ou des préjugés, même en art. A l'heure décisive où un dessinateur de génie s'en allait tout sim-

plement substituer une nouvelle théorie aux rabâchages séculaires



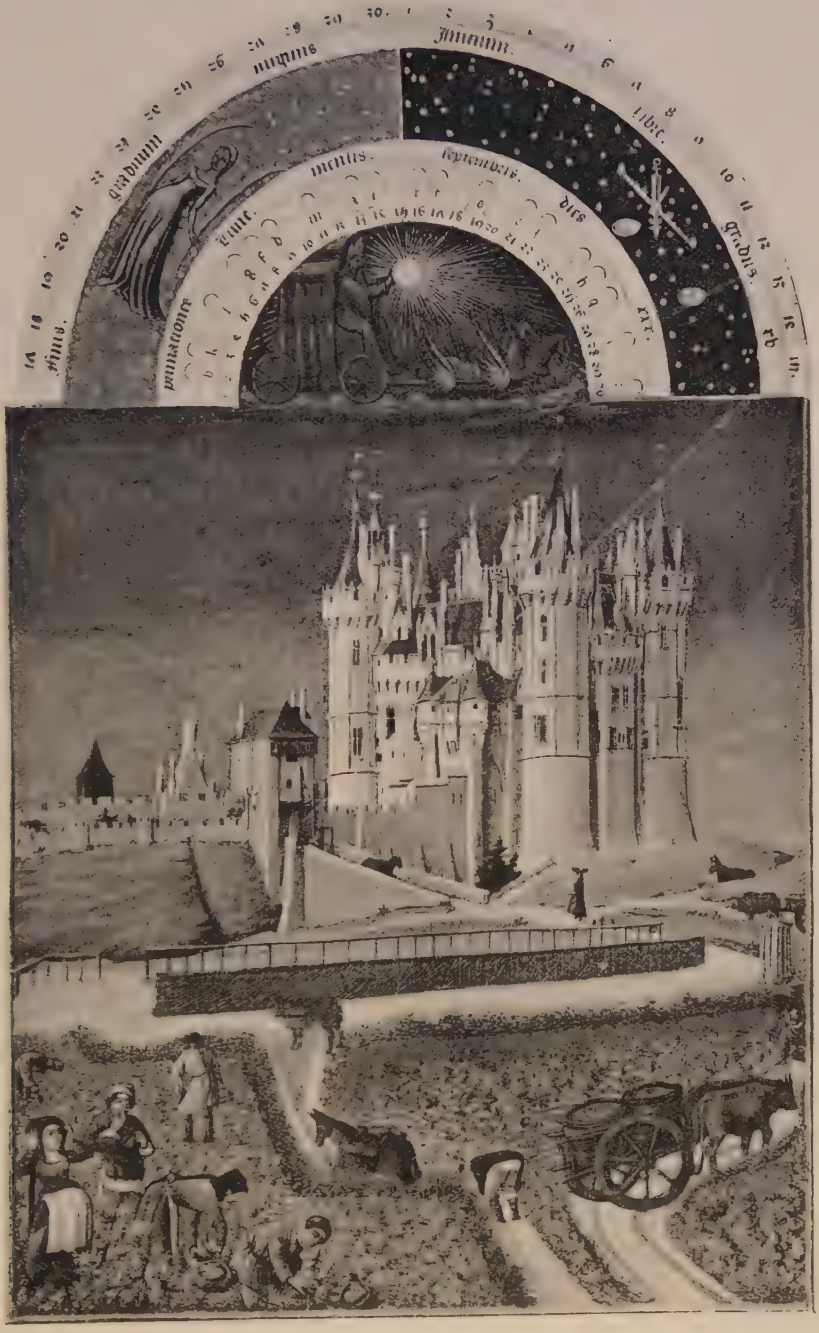
LE DUC DE BERRY A TABLE
MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY »
(Musée Condé, Chantilly.)

des ateliers italiens, allemands et français, nous ne voyons, ni

au delà ni en deçà des monts, aucun précurseur qui l'annonce. On a dit Melchior Broederlam; mais il suffira de mieux examiner son œuvre du retable de Champmol, pour reconnaître combien il se prosterne humblement devant les évangiles artistiques prêchés en Italie. Jamais il ne tente de s'évader de cette géhenne officielle; ses montagnes, ses monuments, ses routes ou ses rivières ne diffèrent ni de la tapisserie de l'*Apocalypse*, ni des manuscrits français, ni des fresques du Campo Santo.

*
* *

Depuis que Carel van Mander, peintre flamand du XVI^e^ siècle, répétant des légendes de Luc de Heere, de Lampsonius et de Waernewyck, nous a enseigné que les van Eyck ont peint le retable de l'*Agneau* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, nous répétons avec foi que le paysage fut en réalité une trouvaille de ces hommes de génie. Il a semblé à plusieurs générations d'amateurs et de savants que jamais, avant eux, personne en Italie n'avait su produire un site avec ses plans, ses atmosphères, ses accidents de plaine ou de montagne comme l'avaient fait les deux frères van Eyck dans le panneau central de leur œuvre illustre. On ne se donnait pas la peine de remarquer que cette représentation idéale n'était point en réalité un paysage plutôt qu'un autre, une vue, un *portrait*, mais un décor imaginatif, mosaïqué de pièces et de morceaux aboutés; que la présence de la palmette, des arbres d'essence méridionale, ne signifiait pas que l'un des frères eût vu l'Italie, mais qu'il avait admiré certains modèles, peut-être apportés en Flandre, et les avait naïvement et habilement transcrits. On ne se donnait point garde non plus que la prétendue atmosphère répandue sur l'œuvre recevait ses accents de lumière de divers endroits; que les lointains, formés d'une exhibition singulière de clochers et de tours, prenaient une importance égale à celle des objets de premier plan; en un mot, que l'*Agneau*, si magistrale qu'en fût l'ordonnance, n'était en définitive que la traduction en langue vulgaire du poème didactique écrit par les giottesques d'Italie. Mais ce langage plus courant a du charme; il change un peu des héroïsmes trop constants et des phrases trop sonores. Comme on ne savait rien de semblable auparavant, et que même Broederlam n'en approchait pas, on convenait que les frères van Eyck avaient, aux environs de 1415, inventé le paysage aérien, le paysage moderne, le nôtre, dont les Italiens



LE CHATEAU DE SAUMUR

MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY »

(Musée Condé Chantilly.

allaient tantôt perfectionner et relever les tendances étroites et bornées.

L'invention subite est un fait assez rare en histoire. Lorsque Gutenberg imagina la typographie, il y avait beau temps que les xylographes ou les caractères mobiles de fondeurs de cloches lui avaient fourni matière à réflexions. Sa science fut de synthétiser des éléments préalables. Pour en arriver même à leur œuvre critiquable et encore indisciplinée de l'*Agneau*, les van Eyck avaient démêlé certaines lois implicitement formulées par les peintres contemporains. Mais avaient-ils été les premiers à le faire? Sans doute, et je vais expliquer pourquoi.

Il y a dans cette histoire une question de date singulièrement décisive. Nous ne savons pas quand fut entrepris le retable de l'*Agneau*. Van Mander dit qu'il fut commandé par Philippe, duc de Bourgogne; or, il le fut par un nommé Josse Wydt. L'inscription assure qu'il fut terminé par Jean van Eyck en 1432, et commencé à une date antérieure par Hubert son frère aîné.

Mais ce que nous savons beaucoup mieux, grâce à un manuscrit exécuté pour le duc de Berry avant sa mort, c'est-à-dire aux environs de 1415, c'est que le paysage aérien, la formule moderne de la représentation naturelle et sincère d'un site donné, le portrait panoramique et textuel d'une terre spéciale, nous est fourni par l'un des peintres du vieux prince. On a dit l'un des frères Limbourg, en s'appuyant sur une note d'archives qui n'est pas formellement applicable à ce travail. Nous ne savons en réalité pas quel est ce peintre. Ce n'est pas Hubert van Eyck, sûrement; mais la date extrême en est limitée. Le duc de Berry avait ordonné avant sa mort la représentation de ses châteaux, il les avait voulus sincères, photographiques nous dirions, et débarrassés des conventions idéales employées partout. Or, il disparut en 1416. Les paysages des *Très Riches Heures*, aujourd'hui à Chantilly, sont donc antérieurs à cette date, et vraisemblablement aussi antérieurs au panneau central de l'*Agneau* qu'on dit de la main de Jean van Eyck et fini en 1432.

Mais qu'un peintre d'alors présumât assez de son crédit pour rompre en visière avec les théories reçues et les opinions consacrées par une longue pratique, soit en Italie, soit à Cologne, soit à Paris, il fallait que derrière lui quelque répondant illustre et puissant le confortât de son autorité. J'irai plus loin : le peintre n'en eût point eu la pensée, peut-être, si une volonté ne s'était imposée à la sienne

et n'avait exigé qu'il tentât une révolution. Il faut, pour bien



LE CHATEAU DE MEHUN-SUR-YÈVRE
MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY »
(Musée Condé, Chantilly.)

discerner la part évidente et impérative prise par le duc de Berry dans cette manifestation inédite, connaître l'esprit singulièrement

raffiné de ce précurseur, surprendre ses goûts, ses désirs, on pourrait dire ses manies. Jean duc de Berry est atteint d'une manie spéciale, que les aliénistes n'ont point nommée encore, mais qui se rencontre assez fréquemment aujourd'hui. Il veut être portraituré comme il est, au milieu des objets qui lui sont chers, dans un rappel constant de sa puissance et de son luxe. Toutefois, il ne consentirait point à ce qu'on le flattât ; il ne voudrait pas, comme plus tard Louis XI, que son peintre ornât son crâne chauve d'une toison bien fournie. Il entend rester lui, retrouver dans son portrait l'exacte figure de la robe qu'il porte et de la toque en fourrure dont il réchauffe sa calvitie. Représenté chez lui, comme nous le voyons en frontispice de ses *Très Riches Heures*, à Chantilly, il souhaite que rien ne manque des objets formant son mobilier. Sa grande tapisserie de la *Toison d'Or* s'apercevra dans les murailles, son écran d'osier le protégera du feu, son linge de table aura le damassé requis, sa vaisselle d'or ou d'argent sera très positivement celle qu'il possède et dont il use. Ennemi des à peu près, des fantaisies, il ne les tolère que dans les tableaux de sainteté, où le peintre a loisir de revenir aux anciens usages ; et, plus il vieillit, plus ce besoin de représentations sincères ou de souvenirs précis s'affirme chez lui. Il va plus difficilement visiter ses domaines lointains de Riom, de Lusignan, de Poitiers, de Saumur, mais il tient à les retrouver en effigie dans une de ses *Heures*, avec les maisons, plus accessibles pour lui, de Mehun-sur-Yèvre, de Dourdan ou d'Étampes, avec la vue qu'il a à Paris de sa fenêtre du logis de Nesles, les bords de la Seine et le château du Louvre, ou, plus loin, le Palais et la Sainte-Chapelle [1]. Ces portraits d'endroits affectionnés ne peuvent être abandonnés à la fantaisie et au caprice d'un théoricien de l'ancien jeu ; les monuments, le paysage d'alentour seront étudiés topographiquement et géométriquement par un spécialiste — peut-être son architecte Guy de Dammartin — et ensuite livrés à divers artistes, pour en façonner au plus près de la vérité les pages magistrales des mois du calendrier. La part d'un architecte est trop sensible en tout ceci pour être niée, elle s'affirme surtout à propos des châteaux que Guy de Dammartin a construits ou restaurés. De cette collaboration à trois : le duc, qui ordonne et qui veut ; l'architecte, qui précise la bâtisse et le terrain ; le peintre, qui arrange et enjolive, est née cette conception nouvelle du paysage aérien, de la vue réelle

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I, p. 102 et 106.

avec ses jours de lumière ou d'ombre, l'entente consciencieuse des horizons, des fusions de teintes, des harmonies produites par les brouillards légers.

Voilà le fait dégagé de toutes les discussions provoquées en l'honneur des frères van Eyck. On ne sait rien, dans l'œuvre des



LA VIERGE AU DONATEUR, PAR JEAN VAN EYCK

(Musée du Louvre.)

deux frères, qui puisse entrer en comparaison, et par la date, et par la valeur documentaire, avec les tableaux du calendrier des *Très Riches Heures*. Sans doute, il y a au Louvre un morceau admirable : la *Vierge au donateur*, provenant de la cathédrale d'Autun, et qui voisine de bien près avec les miniatures du duc de Berry, de si près même que l'identité en éclate aux yeux, si on compare sans parti pris. En arrière de la scène idéale où l'artiste du tableau d'Autun a placé un donateur aux pieds de la Vierge, un paysage merveilleux

se déroule à l'infini, vu d'en haut, avec sa rivière, ses quais de ville, le pont qui relie les deux rives, les montagnes proches, et, dans le lointain, les Alpes couvertes de neige. Mais cette pièce capitale est-elle, en réalité, de l'un des van Eyck? Hubert, disent les uns, Jean assurent les autres. Voilà qui peut causer quelque désarroi, si nous cherchons à nous faire une opinion juste.

Je remarque simplement une chose : c'est que cette vue de ville, le site environnant, les colorations, à la fois puissantes et douces, qui baignent les moindres épisodes, ne trouvent pas leur similaire dans le *Retable de l'Agneau*. Autant ce dernier est un fouillis d'objets disparates, assemblés par le caprice d'un homme imaginatif, autant la ville de la *Vierge au donateur* d'Autun a été choisie, analysée, décrite sur la nature, sans interpolations savantes. Bien des corrélations s'écrivent entre ce panneau troublant et les rues de Paris que l'artiste a distribuées dans le calendrier des *Très Riches Heures*; mille points de détail, cherchés dans une invention personnelle, marquent la descendance du tableau, et sa subordination esthétique aux enluminures du manuscrit. On l'a nié, et la base de cette contradiction repose sur un raisonnement qui se peut formuler ainsi : il n'y a personne en Europe qui ait pu alors fournir une œuvre de cette perfection, les van Eyck exceptés. Ceci se pourrait encore soutenir, si les artistes du duc de Berry n'avaient été là; mais, leur présence et leur antériorité une fois constatées, l'affirmation *a priori* devient prodigieusement précaire et caduque.

Et pourquoi faut-il que les deux manuscrits qui s'offrent à nous comme les seuls témoins authentiques de la nouvelle formule en paysage aient précisément appartenu l'un et l'autre au duc Jean de Berry : les *Heures* de Chantilly, et les *Heures* de Turin? Ce dernier, hélas! a disparu dans l'incendie de la Pinacothèque de Turin, alors que j'allais en solliciter le prêt en faveur de l'Exposition des Primitifs. Nous l'eussions sauvé, comme nous avons sauvé les trois tableaux de M. Richard von Kauffman. Mon ami et excellent confrère Durrieu avait, par bonheur, fait reproduire la plus grande partie des œuvres conçues suivant les principes récents établis à la cour du duc de Berry. Mais il démontrait que les tableaux admirables, ajoutés à un manuscrit plus anciennement illustré, étaient l'œuvre des artistes du duc de Bavière, comte de Hainaut, parent de Jean de Berry, et que ces artistes comptaient les van Eyck dans leurs rangs, au temps probable de l'exécution des miniatures, c'est-

à-dire entre la mort du duc Jean et et la mort du duc Guillaume de Bavière[1].

Admettons les van Eyck; il n'en serait pas moins vraisemblable que ceux-ci, venus les derniers, à quatre ou cinq ans de date, et travaillant pour un livre sorti de France, avaient dû connaître les nouveautés instituées sur l'ordre du duc de Berry, et s'inspirer d'elles. Pourrions-nous même dire que le manuscrit ne contînt pas déjà quelques paysages exécutés en France, et qui les eussent guidés? Savons-nous si l'auteur des pages du calendrier des *Très Riches Heures* de Chantilly ne fut point retenu ultérieurement par le duc de Bavière, qui avait son hôtel à Paris, et qui vivait dans le centre artistique créé par les rois de France et les princes du sang royal? Ce sont là des problèmes encore; mais ce qui n'en est plus un, c'est que le duc de Berry et ses artistes furent les premiers à définir les règles d'une méthode inconnue avant eux, et à proposer des lois qui sont encore celles qui régissent les écoles de paysage.

Il y a un fait qu'on n'a pas remarqué non plus : c'est que la persistance des théories berrichonnes, l'imitation formelle de la nature, à peu près sans arrangements, se continue en France, à Paris, à Tours, à Moulins, dans les peintures ou les manuscrits, alors que les Italiens ou les Flamands poursuivent dans le sens décoratif accessoire. Roger van der Weyden, Memling, pour ne nommer que les principaux descendants des van Eyck, ne consentiront jamais à disposer, en arrière d'un calvaire, un paysage tout simple, emprunté directement à leur voisinage. Il leur faut des rochers, des mers, des monuments grandioses, des lointains chargés, accablés de multiples objets. Tandis que Jean Fouquet se contentera d'un paysage du Cher, avec sa petite vallée modeste, sa rivière calme, et ses crêtes couronnées de forêts, qu'on lui verra placer sa *Descente de croix* près de Notre-Dame de Paris, sa *Sainte Catherine* en face du Temple ou du gibet de Montfaucon, nous verrons en Italie ou en Flandre la moindre scène de la Nativité s'entourer de palais grandioses, de campagnes idéalement comblées de tous les biens de la terre. Nulle émotion sincère en face de la vérité toute simple, naïve, aucun accent de respect en présence d'un coin de nature, comme chez ce Maître de Moulins, réservé, contenu, modeste et, pour ainsi dire, humilié devant le moindre brin d'herbe.

1. P. Durrieu, *Les Débuts des van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 5).

Sans doute ces remarques ne sont point sans exceptions. Fouquet, à son retour d'Italie, aura quelque désir de communiquer plus d'importance à ses fonds; par contre, Memling se contentera parfois de sites très ordinaires; mais qu'on se donne la peine de vérifier, et l'on s'apercevra très vite de la divergence d'intérêt entre les deux écoles de Bruges et de Paris. On sent que les Français ont été pénétrés profondément par des recettes imaginées chez eux et répondant aux besoins de calme, de tact, de bon goût qui les dirigent. Ils n'aiment pas plus à encombrer leurs campagnes, qu'ils ne se plaisent à multiplier les plis d'une étoffe. Chez les Flamands c'est juste l'opposé qui prévaut, et les Allemands font pis encore.

C'est sous le bénéfice de ces constatations qui valent en critique d'art au moins autant que la pièce d'archives souvent appliquée à tort, que nous nous étions permis, à l'Exposition des Primitifs, de faire figurer deux ou trois tableaux du Maître dit de Flémalle. Mais, je le dis dès l'abord, le tableau de l'*Adoration* aujourd'hui conservé au musée de Dijon, en dépit de ressemblances spécieuses, ne nous paraît nullement appartenir au groupe d'œuvres réunies sous cette étiquette par M. H. von Tschudi. J'avais été frappé des rapports singuliers reliant ce tableau aux miniatures des *Très Riches Heures*, je les avais notées, mais la Flandre tout entière s'était dressée frémissante. Or voici que le docteur Jorissenne de Liège, esprit indépendant et subtil, m'apporte un témoignage très notable. Il a remarqué que les Vierges du vrai Maître de Flémalle, comme d'ailleurs celles de van der Weyden ou de Memling, ont été affligées d'une déformation nasale, qui en ferait autant de sujets dégénérés et morbides guettés par les crétinismes prochains. La Vierge et les bergères de l'*Adoration* de Dijon sont d'une différente formation physiologique, et ne peuvent provenir d'un même centre artistique.

Autre variante, que le docteur Jorissenne ne détermine pas, c'est le paysage. Nous sommes ici en présence d'un maître peintre dont la conscience toute moderne s'affirme en des détails bien rarement recherchés par les tenants de la formule eyckienne. Pour s'accorder aux récits des livres saints qui placent la naissance de Jésus au mois de décembre, le vieux peintre a disposé, autour de la scène principale, une campagne d'hiver, prise aux environs de l'embouchure d'un fleuve; mais il a résisté à la tentation banale de la neige, aux frimas de l'hiver : il a plus simplement, et cependant bien plus habilement, construit son décor dans une journée chaude et pluvieuse, quand le grand vent achève de disperser les feuilles sèches. Le soleil

pâle, qui se montre à peine en haut d'une colline, est au point le plus bas de l'année : les champs sont boueux, la route est défoncée, et les arbres qui la bordent ont été récemment étêtés par les bûcherons.

Un sentiment de vérité intense se dégage de l'œuvre dont les



L'ADORATION DES BERGERS, PAR LE MAITRE DE FLÉMALLE
(Musée de Dijon.)

prétentions ne visent nullement à la reconstitution archéologique. Le peintre n'a point, comme van Eyck, installé des palmiers ou des minarets au milieu d'un paysage brugeois; il a fait ce qu'il voyait de sa fenêtre, et il l'a exprimé avec une conviction et un talent qui nous émeuvent. Sans doute on pourra s'étonner que la Vierge s'age-

nouille sur le chemin et traîne dans les flaques les pans de son manteau royal. Mais un artiste ne pouvait alors rompre trop brutalement avec les légendes imposées : on l'eût proclamé impie et païen. Il nous suffit d'ailleurs d'avoir rencontré en lui le premier paysagiste sincère en peinture, et de constater sa parenté indiscutable avec les merveilleux novateurs employés chez le duc de Berry.

On m'accusera, et on l'a fait souvent, de voir des Français partout, comme d'autres y trouvent des Belges ou des Italiens. Je ne dis nullement que l'auteur de l'*Adoration* soit Français; il n'est plus celui que l'on nomme le Maître de Flémalle, voilà tout, suivant que le démontre le docteur Jorissenne. Je ne dis même pas que les miniaturistes des *Très Riches Heures* soient nés en France. Je me contente de remarquer ceci : le paysage aérien, tel que nous le comprenons encore, tel que le pratiquent les modernes les plus avancés dans le sens libertaire, se retrouve, pour la première fois en France, à la cour d'un prince qui n'est pas un simple curieux, mais un amateur volontaire, un inspirateur, un conseiller autoritaire et averti. Le résultat produit et admiré dans les *Très Riches Heures* semble le fruit d'une collaboration entre le prince, son architecte et son peintre. Toutes les qualités de précision, de sincérité, de portrait d'après nature, se retrouvent dans l'*Adoration* de Dijon, dans le chartreux de la *Madone* de M. Gustave de Rothschild, dans le donateur de la *Vierge* du Louvre, et ne sont nullement de l'observance imaginative et romancière de l'*Agneau* des van Eyck. D'ailleurs celui-ci est postérieur aux *Très Riches Heures*, et tout au plus contemporain des tableaux que nous venons d'énumérer. J'ai dit, et je le répète, que l'*Agneau* ne note point le départ d'une formule nouvelle, puisqu'elle existait avant lui; je n'avance rien, je constate un fait corroboré par une date : 1415, tandis que la date proposée pour la confection du *Retable de l'Agneau* est purement hypothétique et très discutable. Mais j'insiste surtout sur ceci : le panneau du milieu dans cette dernière œuvre n'est pas un paysage; c'est une mosaïque littéraire de morceaux indépendants, ajustés après coup, sans lien d'atmosphère générale. Les van Eyck, pour l'exécuter, avaient étudié les moyens nouveaux, et ils avaient pu les trouver chez leur maître Guillaume de Bavière, habitant de Paris et allié de Jean de France, duc de Berry.

*
* *

Nous sommes bien forcés de reconnaître au manuscrit des *Très Riches Heures* l'importance capitale d'un lancement de méthode iné-

dite, puisque nous y retrouvons en embryon tous les thèmes ultérieurement suivis par les paysagistes du XV^e^ siècle. On pourrait



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS
MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY »
(Musée Condé, Chantilly.)

même insinuer que les peintres de genre y ont rencontré des éléments utiles, car il ne serait point difficile d'établir une concordance étroite entre le *Duc de Berry à table* du manuscrit et l'Arnolfini — le

prétendu Arnolfini — de Jean van Eyck de la National Gallery de Londres, et divers intérieurs du Maître dit de Flémalle.

Toutefois ce sont les scènes de plein air sur lesquelles a porté l'effort, ce sont les relations justes des ciels à la terre et de la terre aux monuments que les artistes se sont ingéniés à traduire au plus près. Parfois même nous surprenons l'indication formelle de l'heure qu'on a choisie : le plein midi pour la fenaison ou pour la moisson, le clair soleil d'avril ou le temps gris de février ; subtilités de sensations que l'on s'étonne à bon droit de voir poursuivre par des hommes plus ordinairement orientés dans le sens linéaire. A près de cinq cents ans de distance, nous avons là comme un avant-goût de ce qui fera la gloire de Corot ou de Millet, une pose de jalon initial dont les peintres français ne perdront guère la vue, et qu'ils rechercheront d'instinct si de hasard ils s'en écartent. Une page est surtout émouvante : celle de la nuit crépusculaire dans un jardin clos où l'on vient arrêter Jésus. L'ombre noire du Christ se profile sur le bleu semé d'étoiles dans un sentiment d'incomparable réalisme. C'est la première fois que des peintres tentaient ces oppositions étranges : l'effet des torches dans la nuit, les reflets des armures dans le clair-obscur, et les masses indécises demeurées dans le centre ; mais la recette ne s'en perdra plus. Nous la verrons reprise par tous les enlumineurs français du xv^e^ siècle, Fouquet en tête, et personne jamais ne trouvera mieux que le peintre du duc de Berry. Pour lui, rien n'est méprisable dans les choses. Il a observé que lors de l'immersion d'un corps dans l'eau, les membres aperçus se déforment suivant le frémissement des petites vagues et il ne manque pas de nous décrire le phénomène à propos de paysans nageant dans une rivière au pied de l'un des châteaux du duc. Et ce n'est plus lui que les nuances de colorations embarrassent ; s'il voit un lointain violet ou bleu, il le dit, comme il n'hésite point à teinter la cime de certains arbres d'un peu de ciel qui s'y reflète. Le mois de février est un paysage de neige, il s'est amusé à y placer des moutons blancs pour nous faire mieux admirer les différences de la laine à la neige, et ces moutons sont d'un jaune sali. Resté gaulois, il nous entre-bâille la porte d'une ferme, et par cette porte il nous montre l'intérieur ; devant l'âtre, des paysans s'acoquinent en des poses à la fois pleines d'indécence et d'insouciance, et ces paysans sont ceux de l'Ile-de-France ; la capeline des femmes est celle du Parisis, du Vexin ou de la Brie, comme le chaperon des hommes est celui des Parisiens.

Au milieu de cette nature fouillée dans ses profils et dans son



LE MOIS DE FÉVRIER, MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY »

(Musée Condé, Chantilly.)

atmosphère, détaillée précieusement, les châteaux du duc Jean de Berry offrent le contraste de leur blancheur immaculée et de leur fraîcheur de neuf. C'est que la plupart d'entre eux viennent d'être ou modifiés ou nouvellement construits. Leur silhouette exacte, leurs détails précis ont été mis en perspective par un spécialiste, qui n'a pas toujours tenu compte de la topographie. On sent que le monument primait et que le peintre était chargé de l'enclore d'un paysage. Mais les légères fautes de mise en place nous prouvent encore l'essai, la tentative première d'une formule inhabituelle et jusque-là insoupçonnée. L'artiste, chargé du paysage, ne peut se défendre de certaines additions imposées par ses canons d'atelier. La montagne conique vient tout naturellement sous son pinceau, mais le duc, qui veut la vérité, ne la tolère plus après une ou deux tentatives.

Ce n'est donc pas à l'école des van Eyck, comme on l'a répété avec une insistance touchante, que les artistes français, Fouquet, Bourdichon, Perréal ou le Maître de Moulins ont appris le paysage. Ils avaient aussi bien chez eux. Les preuves nous échappent encore pour reporter à eux ou à leurs contemporains des œuvres comme les *Trois Marie au sépulcre* de M. Cook, le *Retable du Palais de Justice*, et les tableaux déjà mentionnés de l'*Adoration* de Dijon, de la *Madone au Chartreux* de M. de Rothschild, de la *Vierge* du Louvre, Mais nous ne pouvons douter que Enguerrand Charonton ait connu et pratiqué leurs recettes dans son *Triomphe de la Vierge*, que le Maître de Moulins ait élargi leur formule dans ses admirables paysages bourbonnais de la *Nativité* d'Autun, dans le *Portrait d'homme* aujourd'hui à Glasgow, dans les effigies du duc et de la duchesse de Bourbon au Louvre. Au temps où travaillait le Maître de Moulins, les Flamands en étaient venus à l'exagération logique des procédés eyckiens ; ils enchérissaient les uns sur les autres à qui saurait le mieux encombrer une vue de rocs ou de monuments, et à tourmenter le plus rudement les plis d'une étoffe. La stylisation s'imposait, elle existait en Italie, en Allemagne, elle envahissait lentement la France, par le Nord et le Sud. Comme rien n'a plus de succès dans le monde que la bizarrerie, si elle est présentée avec audace et suffisance, nous vîmes les décadents d'Italie ou du Nord installer leur *modern style* dans le pays du statuaire Colombe et du peintre Fouquet. A la cour de François Ier, le Maître de Moulins ne fut plus qu'une vieille lune, un retardataire avec ses paysages naïvement inspirés du vrai. Les équilibristes de Fontainebleau accommodaient la nature, comme ils coiffaient d'arcelets ou d'es-

coffions leurs déesses toutes nues. Ceci s'apprenait, et, une fois su, se répétait à satiété. Et il faudra bien des siècles pour que Millet,

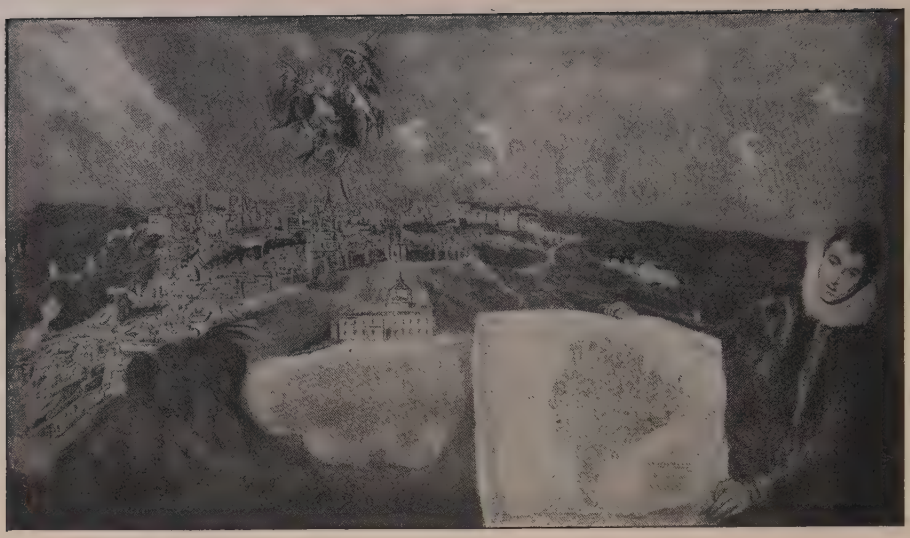


L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE CHARLES IV ET SON FILS LE ROI DES ROMAINS REÇUS SUR LE CHEMIN DE SAINT-DENIS PAR LE PRÉVOT DE PARIS LE CHEVALIER DU GUET, LE PRÉVOT DES MARCHANDS ET LES ÉCHEVINS, MINIATURE DES « GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE » PAR J. FOUQUET

(Ms. franç. 6465, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Corot et Rousseau nous viennent ressusciter les artistes du duc de Berry, le Maître de Moulins et recréer une probité et une conscience aux paysagistes.

HENRI BOUCHOT



VUE DE TOLÈDE, PAR LE GRECO

(Musée provincial, Tolède.)

ÉTUDES ET DOCUMENTS SUR LE GRECO

LA CHAPELLE DE L'HOPITAL DE AFUERA A TOLÈDE

Tolède, l'antique cité impériale aux rues tortueuses et étroites, aux rébarbatives et altières maisons pressées au pied de sa cathédrale, — honneur de l'Espagne catholique, — est encore enserrée dans ses anciennes murailles. Si on les franchit au nord, non plus par la vénérable porte de Visagra, aujourd'hui murée, qui existait déjà à l'aurore du XII^e^ siècle, mais par une autre élevée par Charles-Quint, on rencontre, un peu plus bas, une promenade plantée d'arbres malingres dominant le Tage et la plaine, qui aboutit à un majestueux édifice de style gréco-romain.

C'est le célèbre hôpital de San Juan Bautista, plus généralement connu sous le nom d'hôpital de Afuera, c'est-à-dire, hors les murs, fondé par le cardinal Tavera, archevêque de Tolède, mort à Valladolid dans les premiers jours du mois d'août 1545 et dont le corps fut rapporté huit ans plus tard, à la fin de 1552, dans sa ville archiépiscopale, pour être définitivement inhumé, ainsi que le

demandait le testament du prélat, dans la chapelle de la maison de charité édifiée par lui[1].

Ce monument occupe le premier plan de la merveilleuse vue de Tolède, par le Greco, aujourd'hui au musée provincial de l'ancienne cité impériale. La fondation du cardinal Tavera paraît comme une sorte d'éperon, en avant de la ville, à l'extrémité d'un contrefort de la montagne sur laquelle la cité se dresse avec ses innombrables



VUE DU PATIO DE L'HOPITAL DE AFUERA, A TOLÈDE

maisons enserrées dans ses murailles, dominée par son alcazar, ses églises, ses couvents et sa prestigieuse cathédrale.

L'édifice, élevé par Fernan Gonzalez de Lara et les deux Vergara, père et fils, aussi bons constructeurs qu'habiles sculpteurs, sur les plans de Bartolomé Bustamente, architecte en même temps que prêtre, comprend un corps de bâtiment central et deux autres en retrait composés d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Son aspect extérieur est froid et sévère. A l'intérieur il offre un double patio

1. Le cardinal Tavera mande dans son testament que son corps soit déposé dans la grande chapelle de l'église primatiale de Valladolid pour être ensuite transporté dans la chapelle de l'hôpital de San Juan Bautista de Tolède. Le mardi 18 octobre 1552, les restes mortels du prélat quittèrent Valladolid pour être transférés à Tolède (El Doctor Pedro de Salazar y Mendoza: *Cronica del cardena Don Juan Tavera*).

des plus nobles proportions qui consiste en arcades divisées en deux parties égales de sept chacune, séparées par une travée. Celles du rez-de-chaussée sont d'ordre dorique, à plein cintre et à tympans remplis par un cercle mouluré dont le milieu présente une sorte de sphère aplatie. Dans chacun des quatre angles formés par la rencontre de l'entablement se trouve un grand cartouche décoré de l'écusson du fondateur, surmonté d'une croix et accolé des glands archiépiscopaux. Les mêmes arcatures, mais d'ordre ionique, se retrouvent à l'unique étage que surmonte la toiture ; la légère balustrade qui court à leur base se compose de balustres tournés. Les tympans des arcatures sont remplis par de grandes rosaces sculptées et variées à chaque angle. Les galeries du rez-de-chaussée, comme celles de l'étage, sont à voûtes d'arête et à anse de panier.

C'est par la travée du rez-de-chaussée que l'on accède à la chapelle, pèlerinage obligé de tous les curieux d'art. Elle renferme le tombeau de son fondateur par Alonzo Berruguete, le portrait du généreux prélat par le Greco et plusieurs autres toiles de ce dernier, auquel on attribue encore les plans de son principal retable ainsi que les statues qui le décorent.

Parlons d'abord du monument funéraire du cardinal Tavera, placé au milieu du chœur.

Le superbe mausolée, entièrement en marbre, entrepris par Alonzo Berruguete en 1534, alors que le vieux maître était âgé de près de quatre-vingts ans, consiste en un soubassement accoté aux angles de quatre aigles reposant sur leurs pattes, les ailes éployées ; sur les côtés se trouvent quatre médaillons en ronde-bosse et autant de bas-reliefs dont les principaux représentent : *La Charité*, *La Vierge donnant la chasuble miraculeuse à saint Ildefonse*, *Saint Jean pénitent*, *Le baptême du Christ*, *Saint Jacques vainqueur des Maures à la bataille de Clavijo* et *L'Invention du corps de l'apôtre à Compostelle*, le tout du plus bel effet décoratif ; au-dessus repose la table mortuaire dont chaque angle est occupé par une figure des Vertus cardinales éplorée, au modelé ample et large, aux draperies se mêlant pour ainsi dire aux chairs, alternant avec des groupes d'enfants et des têtes de mort.

Le prélat, coiffé de la mitre et revêtu des ornements sacerdotaux, est étendu sur le sarcophage, la tête appuyée sur un double oreiller d'un travail délicatement fouillé. La face, d'un admirable dessin, dans sa rigidité cadavérique, trouble, inquiète, effraie presque. Les mains osseuses et décharnées semblent avoir maigri sous les gants

qu'elles ne remplissent plus. C'est là un des plus beaux témoignages du génie de l'artiste et, en même temps, son chant du cygne, car il mourut l'année même de l'achèvement du monument, dans les derniers jours du mois de septembre 1561[1].

Alonzo Berruguete, né vers 1590 au bourg de Parédès de Nava dans la Nouvelle Castille, peintre, architecte et sculpteur, fut surtout sculpteur. Il domine son époque par son génie personnel, naturaliste et puissant que n'a pu asservir et déranger l'éducation qu'il a été chercher en Italie.

Dans le mausolée du cardinal Tavera, que Th. Gautier prétend



TOMBEAU DU CARDINAL DON JUAN TAVERA, ARCHEVÊQUE DE TOLÈDE
(Chapelle de l'hôpital de Afuera, Tolède.)

pétri plutôt que sculpté — tant est grande la liberté du travail — ainsi que dans ses autres productions, il a en quelque sorte renouvelé l'art de la sculpture dans les Castilles. Aux types consacrés il

1. La plupart des écrivains et les historiens d'art veulent que Alonzo Berruguete soit mort avant le complet achèvement de ce tombeau. C'est une erreur; dans sa *Chronique du cardinal Don Juan Tavera*, à laquelle nous avons déjà recouru, le docteur Salazar dit textuellement que : « Alonzo Berruguete, seigneur de la Ventosa, insigne sculpteur et peintre, acheva [le tombeau] l'an 1561; que ce fut son dernier ouvrage, et qu'il mourut aussitôt dans le dit hôpital [de San Juan Bautista] dans une chambre sous l'horloge, la dite année de 1561. » Il est fort douteux d'ailleurs que le fils d'Alonzo Berruguete, Alonzo Berruguete y Péréda, auquel on veut attribuer l'achèvement de l'œuvre paternelle, ait jamais été sculpteur. — Voir Don José Marti y Monso, *Estudios historico-artisticos*.

a ajouté des figurations empruntées à la vie de son temps, par conséquent différentes les unes des autres et variées à l'infini. A la simplicité et à la naïveté des temps passés, il a opposé une grandeur et une vérité plus générales, une interprétation plus noble de la nature et non moins fidèle.

Nous rencontrons, dans la chapelle de l'hôpital de Afuera, à côté d'Alonzo Berruguete, Domenikos Theotokopuli représenté sous les trois formes principales de son génie : la peinture, la sculpture et l'architecture, — nous disons : principales, car il ne faut pas oublier qu'il fut aussi graveur, orfèvre, poète et musicien. Allons d'abord à ses productions picturales, de beaucoup les plus géniales.

Voici, dans le collatéral de gauche du chœur, du côté de l'épître, sur la porte de la sacristie, le portrait du fondateur de cette maison hospitalière. Il est représenté sur un fond sombre, la tête de trois quarts, maigre et émaciée, la face glabre, les yeux très brillants enfoncés sous l'arcade sourcilière, le cou émergeant d'un étroit col blanc, un camail violacé sur les épaules, la main droite sortant d'une manche de surplis, appuyée sur une table où est posée sa barrette.

Il convient de remarquer que ce portrait ne put être exécuté d'après nature ; le Greco naquit entre 1546 et 1550, probablement en 1547 ou 1548, et le cardinal Tavera était mort en 1545, deux ou trois ans plus tôt. Mais, bien que peinte sans doute d'après des effigies antérieures, celle-ci n'en est pas moins des plus remarquables et, chose étonnante, d'une vie absolue ; plus dépouillée encore de matérialité que les autres figures du maître, elle témoigne d'une nervosité plus subtile. Elle attire, captive, retient, et, une fois vue, ne s'oublie plus.

Au point de vue technique, c'est une œuvre superbe ; les dessous repris avec des glacis légers, les colorations rosées et violacées du camail produisent une subtile harmonie. La dominante de la toile, qui va du noir du fond au violet de la pèlerine, en passant par les chairs du visage, de la main et par les blancs du surplis, forme une matière d'ensemble, sorte d'émail, d'une profonde résistance, établi sur de délicates surfaces transparentes.

Si nous redescendons du chœur vers la nef, à droite, dans le bras de la croix, au-dessus d'un autel latéral, se trouve une vaste composition *Le Baptême du Christ*, montrant, dans sa partie supérieure, Dieu le Père dans sa gloire, au milieu de la cour céleste, allégorie de l'institution du Saint-Sacrement, et dans sa partie inférieure, Jésus agenouillé sur un rocher, au milieu du Jourdain, recevant l'eau lustrale que le Précurseur, du rivage, lui verse sur la tête avec



a ajouté des figurations empruntées à la vie de son temps, par conséquent différentes les unes des autres, vouées à l'infini. A la simplicité et à la naïveté des temps passés, il oppose une grandeur et une vérité plus générales, une interprétation plus noble de la nature et non moins fidèle.

Nous rencontrons dans la chapelle de l'hôpital de Afuera, à côté d'Alonso Berruguete, Domenikos Theotocopuli représenté sous les trois faces principales de son génie : la peinture, la sculpture et l'architecture, — nous disons : principales, car il ne faut pas oublier qu'il fut aussi graveur, orfèvre, poète et musicien. Allons d'abord à ses productions picturales, de beaucoup les plus goûtées.

Voici, dans le collatéral de gauche du chœur, du côté de l'épître, sur la porte de la sacristie, le portrait du fondateur de cette maison hospitalière. Il est représenté sur un fond sombre, la tête de trois quarts, maigre et émaciée, la face glabre, les yeux très brillants enfoncés sous l'arcade sourcilière, le cou émergeant d'un rabat blanc, un camail violacé sur les épaules, la main [illegible] d'une manche de surplis, appuyée sur une table où [illegible]

Il convient de remarquer que ce [illegible] d'après nature ; le Greco naquit entre 154[illegible], probablement en 1547 ou 1548, et le cardinal Tavera était [illegible] ans plus tôt. Mais, bien que peinte sans doute d'après des esquisses antérieures, celle-ci n'en est pas moins des plus [illegible]

[illegible] matière d'ensemble, sorte d'émail, d'une prof[illegible] sur de délicates surfaces transparentes.

Si nous redescendons du chœur vers la nef [illegible] la croix au-dessus d'un autel latéral, se [illegible] sujet *le Baptême du Christ*, inattendu, dans [illegible] Dieu le Père dans sa gloire, au milieu de la co[illegible], assiste à l'institution du Saint-Sacrement, et dans sa partie inférieure, [illegible] l'eau lustrale que le Précurseur, du rivage, lui verse sur la tête avec



Le Greco pinx.

LE CARDINAL DON JUAN TAVERA, ARCHEVÊQUE DE TOLÈDE

(Chapelle de l'hôpital d'Afuera, Tolède)

Imp Ch. Wittmann



LE BAPTÊME DU CHRIST, PAR LE GRECO

(Chapelle de l'hôpital de Afuera, Tolède).

une coquille, tandis que deux anges soutiennent au-dessus des deux personnages sacrés un dais de velours cramoisi. Ce qu'il faut surtout admirer dans cette toile, c'est que, dans le *Baptême du Christ* proprement dit, tous les acteurs de la scène, malgré leur allure quelque peu spectrale, leurs proportions exagérées, leurs faces livides, leurs draperies cassées et étrangement chiffonnées, sont vivants, d'une vie intense et absolue. La partie céleste est nécessairement inférieure : l'artiste a beau avoir fait sortir le Père Éternel et ses milices de sa volonté et de ses nerfs, ils n'ont plus la même existence, les figures imaginées n'ayant jamais la force et la puissance que procure le contact avec la nature.

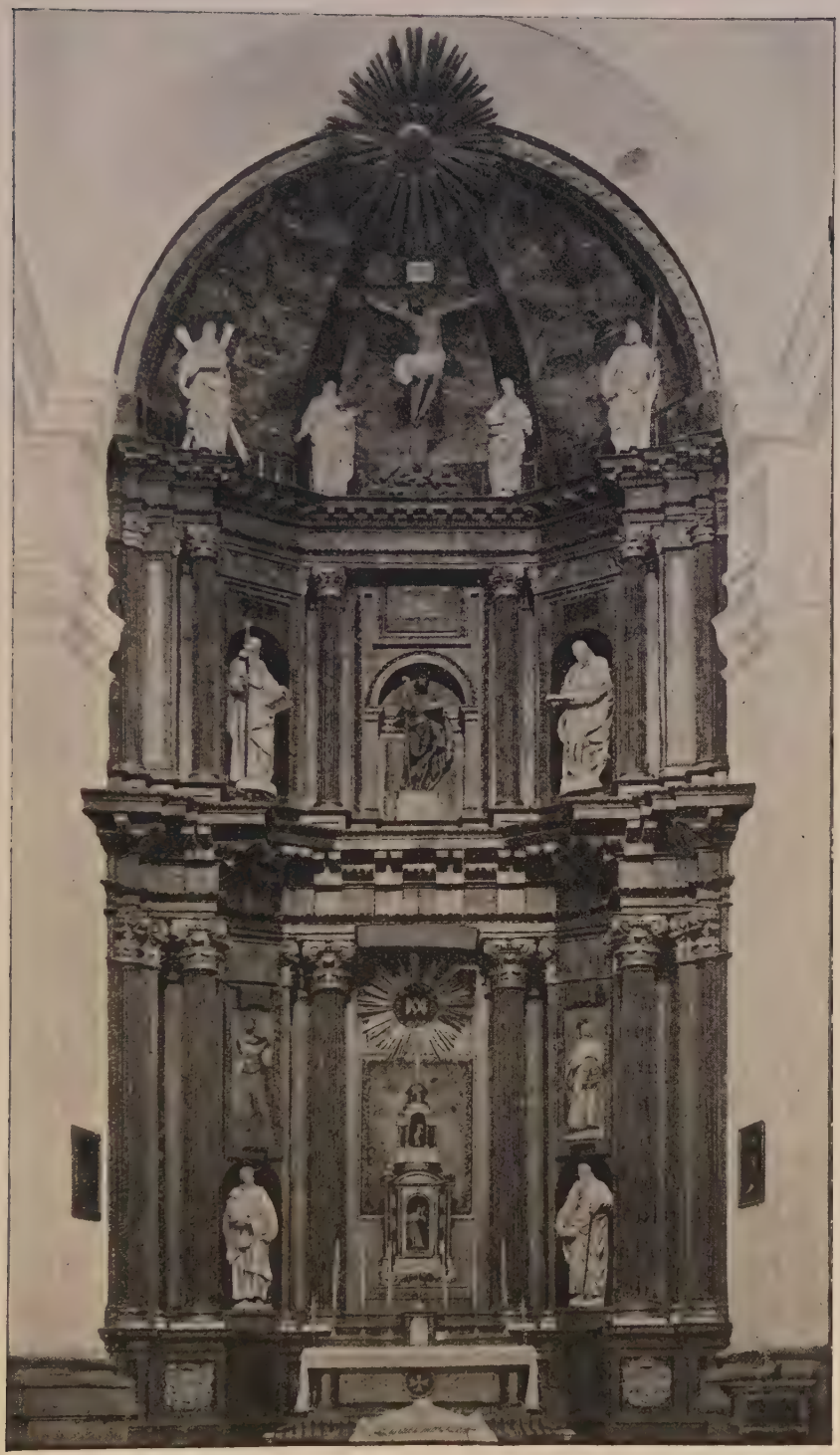
Cette composition appartient à ce qu'on est ordinairement convenu d'appeler la seconde manière de l'artiste; erreur manifeste, car le Greco usa de différents styles simultanément et non pas successivement : si un jour il se subordonnait à son sujet, le lendemain, il subordonnait son sujet à sa personnalité. Pour cette œuvre, comme pour d'autres, au delà du monde pictural il a trouvé des alliances et des contrastes de tons, des harmonies frisant la fausseté, qui ne sont en réalité que la résultante de son organisme surexcité; épris de conceptions démesurées et douloureuses, il les exprime avec un emportement fiévreux et maladif. Malgré tout, sa peinture n'en reste pas moins exécutée avec la volonté la plus absolue. Arrêtons-nous ensuite devant un *Saint Pierre* à mi-corps — sans doute, un fragment d'*apostolado*[1]; — encastré dans le couronnement d'un autre retable latéral, noble et fière figure d'une allure superbe qui pourrait passer pour un portrait avec son front haut et droit, ses cheveux rares, ses yeux au regard pensif et sa barbe blanche.

Il nous reste à citer un *Saint François d'Assise en prière* devant une table sur laquelle se trouve une tête de mort, se détachant sur un fond sombre. Accrochée très haut, au-dessus d'une porte, il est bien difficile de juger cette toile, qui pourrait bien n'être qu'une copie d'un original disparu.

Ces différentes peintures furent payées à Domenikos Theotokopuli la somme de 30 000 reales, ainsi qu'il appert d'une quittance datée de 1609[2].

1. Par *apostolado*, il faut entendre une suite de douze toiles figurant les douze Apôtres, dans laquelle Judas est remplacé par saint Paul; on en rencontre dans nombre de sacristies d'églises d'Espagne.

2. Il appert d'un compte des dépenses de l'administration de l'hôpital de San Juan Bautista, du 19 mai 1609, qu'en présence du notaire toledan, Miguel Diaz,



GRAND AUTEL DE LA CHAPELLE DE L'HOPITAL DE AFUERA, A TOLÈDE, PAR LE GRECO

Nous l'avons déjà dit : par une rare bonne fortune le Greco est encore représenté ici comme sculpteur et comme architecte. Le grand retable de la chapelle est incontestablement de lui. Il se dresse dans toute la hauteur de la nef en avant du sarcophage du cardinal Tavera et consiste en deux corps superposés. Celui du bas, à colonnes galbées et renflées, est composite ; le second, corinthien, avec des colonnes plus petites, dans l'axe du premier. Le tout est dominé par une voûte en pierres appareillées formant une sorte de demi-coupole, mais à trois pans, car l'ensemble de l'édicule offre l'apparence d'un demi-hexagone. Enfin, tout à fait au sommet, à la rencontre des nervures de la voûte, a été apposée une grande gloire entourée de douze étoiles.

Ce retable est décoré de statues de marbre qui aident grandement à son effet décoratif : au premier corps, dans des niches, se voient *Saint Pierre* et *Saint Paul* ; également dans des niches, au second, *Saint Jacques* et un autre saint tenant un livre ouvert, ces deux-ci plus grands que nature, et au milieu, *Le Précurseur* ; au sommet, dans l'axe des colonnes, à la naissance de la coupole, *Saint André*, *Saint Jean*, l'apôtre bien-aimé et deux autres disciples ainsi qu'un *Christ en croix* au centre. Ces statues, d'une exécution savante, se ressentent néanmoins de l'éducation italienne du maître. Sous leur élégance et leur noblesse, elles n'ont déjà plus la simplicité, la puissance et la grandeur des belles époques ; la convention et l'emphase, qui vont bientôt régner en maîtres, s'y laissent pressentir et deviner. Ces formules d'outre-mer, que Domenikos Theotokopuli tenait de son origine hellénique et de son éducation vénitienne n'étaient pas faites pour la rude Espagne. Elles détournaient le cours naturel des choses en voulant faire des Castilles un succédané de l'Italie éprise de classicisme.

Malgré les défauts que nous venons de signaler dans sa sculpture, malgré l'opposition trop prononcée que présente l'échelle des deux ordres qui le composent, le grand retable de l'hôpital de Afuera n'en demeure pas moins fort remarquable et digne d'une sérieuse attention.

P. LAFOND

il fut octroyé à Domenikos Theotokopuli une cédule de paiement de 30 D. reales pour l'assemblage des retables de la dite église ainsi que pour leur sculpture, dorure et ornementation.



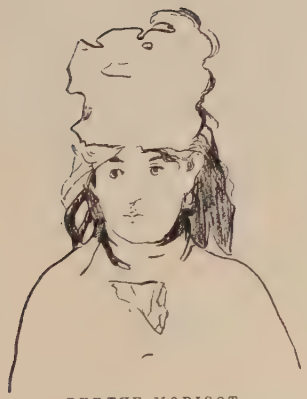
Cliché Druet.

VUE DE LORIENT, PAR BERTHE MORISOT

(Collection de M. Gabriel Thomas.)

LES FEMMES PEINTRES ET L'IMPRESSIONNISME

BERTHE MORISOT



BERTHE MORISOT
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE
DE MANET

Avec la puissance d'évocation qui appartient au poète, Stéphane Mallarmé a fait revivre dans son élégance de race cette créature toute de charme et de distinction mondaine chez qui l'éducation et le goût s'accordèrent à faire fleurir et épanouir les grâces ingénues du talent. Berthe Morisot naît le 14 janvier 1841 à Bourges, d'une famille aisée, où la moindre préoccupation lui sera épargnée, où elle ne connaîtra jamais que la douceur des jours librement égrenés au caprice de l'humeur ; de vieille date, l'art se trouve cultivé chez les siens ; d'abord voué à l'architecture qu'il étudie à l'École sous Hurtault[1], son père acquiert plus tard dans l'administration et à la Cour des Comptes une notoriété certifiée par le Dic-

1. Archives de l'École des Beaux-Arts.

tionnaire Larousse ; mais les excursions de Tiburce Morisot sur la terre latine ou grecque révèlent que l'orientation définitive de sa destinée n'avait pas aboli le désir de s'informer aux sources de la beauté antique. Par là s'explique qu'aucune entrave sérieuse n'ait contrarié, à son éveil, la vocation de Berthe Morisot ; les divergences de vues n'éclatèrent que plus tard, lorsque l'indépendance foncière du tempérament lui vint prêter l'attitude peu bourgeoise d'une artiste en rupture avec la convention ; auparavant, et dès l'adolescence, son temps s'était passé à crayonner sans relâche, en compagnie d'une sœur aînée, joliment douée[1], et l'instinct la mettait en garde et bientôt en révolte contre l'insuffisance de son premier professeur ; alors, vers 1858, une heureuse fortune lui donne pour maître Joseph Guichard, le peintre à l'esprit critique auquel Bracquemond dédiera, en disciple reconnaissant, son beau traité *Le Dessin et la Couleur*. Nous savons quelle doctrine était celle de Guichard, grandi à l'école d'Ingres, et comment il attribuait à l'étude d'après le plâtre le premier rôle dans son enseignement. Sans doute aucun, la forte vertu des connaissances premières par lui inculquées ne manquera pas de rayonner et d'influer bienfaisamment sur toute la production de Berthe Morisot.

Après un trop long délai, le prix d'un aussi rare éducateur s'imposait à la ville natale de Guichard et, en 1862, on réclamait sa direction pour les classes de peinture de l'école lyonnaise. A son défaut, Berthe Morisot sollicite les avis de Corot, et le bon maître ne résiste pas à la ferveur de tant d'enthousiasme ; il encourage la jeune fille, l'invite à le rejoindre parfois à Ville-d'Avray et, tout en couvrant la toile, il cause, il s'épanche, il conseille : « Ne changez jamais le sens d'une branche, le bon Dieu l'a placée tout exprès, pour le mieux... De l'air, mettez de l'air partout... Je ne peins pas les arbres pour le plaisir de peindre, mais pour que l'oiseau puisse traverser le feuillage et chanter sur la branche... » A la science du dessin que Berthe Morisot tient de Guichard va s'ajouter un sentiment nouveau des valeurs : acquisition précieuse que saura sauvegarder, s'il ne la fortifie pas, un ami de Corot et un confident de son rêve, Oudinot, dont Berthe Morisot reçoit régulièrement, durant plusieurs étés, des leçons de paysage. Dans l'intervalle on la rencontre chez Aimé Millet, qui lui apprend à modeler, puis au musée du Louvre, dans l'instant même où Fantin-Latour, Bracque-

1. Des œuvres d'Edma Morisot ont figuré aux Salons de 1864, 1865, 1866, 1867 et 1868.

mond et Manet y travaillent assidûment ; elle se prend de passion pour le faste du coloris vénitien, copie le *Calvaire* de Véronèse et donne du *Repas chez Simon* une réplique réduite pleine de tact. Ainsi, depuis Courbet et Degas jusqu'à Gauguin et Vincent van Gogh, sans omettre les élèves de Gustave Moreau, les artistes les plus volontiers taxés d'insurrectionnels se sont honorés à tenir commerce avec les classiques, à approfondir le secret de leur maîtrise et à en vouloir prolonger la tradition.

Sous le second Empire, le Salon officiel offrait l'unique occasion



LE PAPILLON, PAR BERTHE MORISOT

de se produire à qui en savait forcer l'entrée ; par une chance exceptionnelle et toujours renouvelée depuis 1864 jusqu'en 1874, les jurys ne laissèrent pas d'être cléments à Berthe Morisot. Que sont ses envois de début ? *Un chemin à Auvers*, puis un *Souvenir des bords de l'Oise*, chers à Daubigny. L'année suivante marque une étape plus décisive : cette fois paraissent au Palais de l'Industrie une nature morte qui tout de suite arrête et retient Paul Mantz[1], puis une figure de femme en robe blanche, étendue et penchée sur

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, t. II, p. 30.

le bord fleuri d'un ruisseau ; la docilité aux préceptes de Corot s'y trahit de façon manifeste. Succédaient des paysages, pris en Normandie ; à Paris, en aval du pont d'Iéna ; à Ros-Braz dans le Finistère ; ici encore la sincérité se pare d'harmonie. Il faut attendre jusqu'aux environs de 1869 pour constater des variations dont l'origine n'est pas inconnue. La débutante s'est liée avec Édouard Manet ; elle fréquente son atelier et il la portraiture volontiers dans maint tableau, mainte estampe[1] ; elle peint à ses côtés et doucement subit le prestige de ses exemples. Si la *Jeune fille à la fenêtre* du Salon de 1870 procède moins peut-être de lui que de Whistler ou de Fantin, l'influence exercée s'accuse avec éclat dans le portrait au pastel très poussé (Salon de 1872) où le modèle, en habits de deuil, s'enlève en une tache sombre sur le fond clair, puis dans une série de sites animés par des scènes familières auxquels Berthe Morisot se complaît durant quelque temps (*Mère et Enfant*, *Le Papillon*, *Le Déjeuner sur l'herbe*) ; mais elle saura s'émanciper et, malgré les liens plus étroits qu'établit, à partir de 1874, l'union de l'artiste avec le frère d'Édouard Manet, on ne la peut tenir pour l'élève d'un maître passé chef d'école sans compter de disciples avérés et directs.

L'*Atelier des Batignolles* par Fantin-Latour a désigné aux annalistes quels peintres s'étaient placés sous l'égide de Manet ; on doit regretter, pour la vérité historique, que Berthe Morisot et Éva Gonzalès, sur lesquelles son emprise fut la plus forte, aient été exclues du cénacle. Il n'en reste pas moins qu'aux artistes de l'entourage direct de Manet allait définitivement s'affilier Berthe Morisot, lors de la constitution en société du groupe impressionniste ; les salons officiels ne montreront plus d'elle aucun ouvrage ; son sort est désormais lié à celui des novateurs honnis ; tout en continuant à signer de son nom de jeune fille, par respect pour la gloire de Manet, elle participe, sauf en 1879, à la suite des expositions retentissantes organisées par le groupe entre 1874 et 1886, et chaque fois sa contribution y revêt une importance marquée.

1. On doit à Manet six peintures, une eau-forte et deux lithographies (nos 41, 83 et 84 de l'œuvre gravé, catalogué par Ét. Moreau-Nélaton) d'après Berthe Morisot. De plus, elle lui a inspiré la figure assise du *Balcon* et c'est le portrait de Berthe Morisot, le plus important de ses portraits, que le tableau exposé par Manet au Salon de 1873, sous le titre *Le Repos*. — Un portrait de Berthe Morisot par sa sœur Edma avait paru au Salon de 1868. Renoir aussi a donné d'elle plusieurs images ; enfin l'artiste s'est prise souvent pour modèle : parmi ces auto-portraits, il faut tirer de pair le dernier en date, enlevé à touches heurtées, précipitées, et puissant à l'égal des plus fougueuses ébauches des maîtres anglais.

Aussi bien l'ère des préludes est close et l'on a maintenant affaire à une artiste en possession de moyens d'expression distincts. Berthe Morisot a renoncé à la musique, où il n'eût tenu qu'à elle d'exceller[1], et dès la manifestation initiale de 1874, son individualité de peintre apparaît dégagée : l'équilibre s'est établi, la fusion s'est opérée entre les principes et la technique du poète de Ville-d'Avray et du peintre de l'*Olympia*; ou, plus précisément, la suggestion persistante des



Cliché Druet.

FEMME ET ENFANT, AQUARELLE, PAR BERTHE MORISOT

doctrines de Corot s'est ajoutée à la délicatesse foncière pour atténuer ce que la première manière de Manet pouvait offrir, selon Berthe Morisot, d'un peu brutal dans la violence quasi espagnole des contrastes de la lumière et des ténèbres. Elle professe d'instinct le souci de l'enveloppe; loin de se découper à l'emporte-pièce les figures, les groupes qu'encadrent ses paysages de terre et de mer se fondent et s'unissent avec l'entour; ainsi en va-t-il pour les vues de ports et de plages, parfois brossées sous les yeux de Manet et qui conquirent d'emblée le suffrage de la bonne critique. Car on n'a peut-être pas fait le départ utile entre les opinions émises. Écoutez

1. L'abondance de ses dons se prouve encore par le tour vif de ses lettres, qu'il eût fallu pouvoir citer, et Stéphane Mallarmé a indiqué admirablement les rares attraits de sa parole et du salon qu'elle avait su constituer. (Préface du catalogue de l'exposition posthume, chez Durand-Ruel, 1896, p. 6 et 7.)

plutôt Catulle Mendès insinuer que Berthe Morisot « confronte l'artifice charmant de la Parisienne au charme de la nature », se plaire à « tant d'instincts heureux dans la façon dont telle écharpe de mousseline groupe sa bordure rose à côté d'une ombrelle verte ou bleue », puis louer « le vague charmant dans les lointains de mer où l'on voit s'incliner de petites pointes de mâts »[1]. En dehors de cette sympathie divinatrice[2], l'impressionnisme naissant n'a pas été sans obtenir l'appui des juges à l'esprit libre pourvus de quelque crédit : Duranty, Castagnary, Burty, Chesneau, pour ne citer que ceux-là, lui furent d'emblée favorables, en dépit de ce qui a été avancé sans prendre la peine de compulser les documents et de remonter aux sources. A propos de l'un des premiers tableaux de Berthe Morisot, une *Mère jouant à cache-cache derrière un cerisier avec son enfant*, Philippe Burty, plus tard accusé de tiédeur, déclare sans ambages que c'est là « une œuvre parfaite dans le sentiment de l'observation, la fraîcheur de la palette, et l'arrangement des fonds[3]. » La « grâce touchante » des aquarelles ne lui a pas échappé davantage ; et, de fait, Berthe Morisot abordait avec une déconcertante maîtrise la technique où elle devait fournir la meilleure mesure de ses dons. Les tableaux, les pastels avoueront les sollicitations changeantes de ses préférences ; ici Berthe Morisot découvre du premier coup une façon de s'exprimer définitive, invariable. Son aquarelle se classe, avec celle de J.-B. Jongkind, comme la plus triomphante aquarelle de l'impressionnisme ; elle est alerte, fraîche, légère, diaphane ; les modalités du jour tamisé ou direct s'y différencient à ravir dans leur ténuité ; toute mièvrerie en est proscrite ; l'attitude, le geste, s'y trouvent fixés, à la dérobée, avec l'inconscience heureuse du génie qui se rit, sans crainte et sans fatigue, des difficultés qu'il ignore. Nulle part Berthe Morisot n'apparaît plus personnelle, plus exquise, et jamais, en réalité, ne se rencontra accord aussi décisif, corrélation aussi étroite entre la qualité du procédé expéditif, instantané et la nature même de l'artiste, toute du premier mouvement.

L'aveuglement de la foule, les dénis de justice et les invectives ne pouvaient manquer de blesser la susceptibilité d'une sensitive ;

1. *Le Rappel*, 20 avril 1874 (sous le pseudonyme de Jean Prouvaire).

2. D'autres poètes, Stéphane Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue, Gustave Kahn, se rangèrent d'emblée parmi les protagonistes de la nouvelle peinture ; à Jules Laforgue est dû — M. Médéric Dufour l'a établi — le meilleur essai esthétique dont elle ait été jusqu'à présent l'objet.

3. *La République française*, 25 avril 1874.

et cependant c'est un parti bien arrêté chez Berthe Morisot de n'esquiver aucune rencontre et de réclamer fièrement sa place aux côtés de ses compagnons de lutte. Avec Claude Monet, Renoir et Sisley elle brave, le 24 mars 1875, l'épreuve d'une vente tumultueuse à l'Hôtel Drouot[1]. Puis la voici, remise de son émoi, tout à la fièvre du labeur. Une saison passée au pays d'outre-Manche, avec des stations à l'île de Wight et sur les bords de la Tamise, exaltait les prédispositions natives à percevoir et à rendre les brumes et les voiles de l'atmosphère. De là les accents « whist-



LA TOILETTE, PAR BERTHE MORISOT

leriens » que prennent certains de ses ouvrages, où la mise en toile et le dispositif rappellent, à d'autres égards, Alfred Stevens. Son art graduellement s'affine; c'en est fait des franchises d'antan qui lui sembleraient aujourd'hui des brutalités; elle exile de sa palette les couleurs vives pour se restreindre aux nuances dégradées, et ses tableaux, « pimpants brouillis de blanc et de rose », sont presque

1. Douze ouvrages de Berthe Morisot figuraient à cette vente; ils étaient ainsi désignés au catalogue et les prix atteints furent les suivants : Peintures : *Chalet au bord de la mer*, 230 francs; *Intérieur*, 480 fr.; *Les Papillons*, 245 fr.; *La Lecture*, 210 fr.; *Plage des Petites-Dalles*, 80 fr. — Pastels : *Blanche*, 250 fr.; *Sur l'herbe*, 320 fr.; *Plage de Fécamp*, 100 fr. — Aquarelles : *Marine*, 45 fr.; *Lisière d'un bois*, 45 francs; *Environs de Paris*, 50 fr.; *Sur la plage*, 60 fr.

tenus dans la monochromie du camaïeu. Le genre même dont ils relèvent autorise, s'il ne la réclame, l'atténuation de ces sourdines; la peinture d'intérieur que l'artiste cultivait plutôt avec quelque intermittence vient à l'absorber autant que le paysage. L'habitude de la vie mondaine l'induit à s'inspirer de ce « dandysme féminin » qui est, selon Jules Laforgue, la « beauté de l'être en toilette », et, plus encore, elle se divertit à divulguer le secret de la vie intime. Elle voit, elle sait, elle sent en femme, comme seule une femme peut voir, savoir et sentir, et la révélation garde, sous ses pinceaux, la pudeur d'un aveu timide, l'attrait de la confidence murmurée à mi-voix. Ses toiles montrent à leur petit lever, à leur coucher, devant leur glace, devant leur table à coiffer, à laver, de jeunes dames en déshabillé et de clair vêtues, qui se reposent et se meuvent avec lenteur parmi des chambres parfumées et closes où s'épandent, à travers la gaze des rideaux, les effluves discrets d'une lumière assoupie.

L'œuvre signalétique de cette série est la *Femme en peignoir rose* étendue sur une chaise longue (1877), dont l'originalité reste saisissante. Comme les artistes qui l'entourent, Berthe Morisot est éprise des joies de la clarté; mais, respectueuse de son libre arbitre, elle réalise plus que jamais ses recherches selon un mode conforme à son idiosyncrasie. Par rapport aux peintres qui s'efforcent parallèlement, que signifie cette « morbidesse des couleurs » et que valent ces façons séparatistes presque? Un critique, et non des moindres, Paul Mantz, va répondre. D'après lui, « il n'y a dans tout le groupe révolutionnaire qu'un impressionniste : c'est M^lle^ Berthe Morisot... Sa peinture a toute la franchise de l'improvisation : c'est vraiment là l'*impression* éprouvée par un œil sincère et loyalement rendue par une main qui ne triche pas[1] ».

Le tourment de l'incertitude n'est pas toujours le signe d'une foi qui se trouble ou qui chancelle; il trahit aussi la difficulté à se satisfaire et la louable convoitise du progrès. Un résultat n'est pas atteint qu'aussitôt une ambition imprévue surgit. Sans renoncer aux scènes d'intimité, Berthe Morisot aime placer sous le ciel libre ses modèles coutumiers et une poursuite énergique de son effort l'amène à n'en plus offrir une image réduite et à s'instituer portraitiste; si elle s'entend toujours à faire voir les soins, attentifs ou graves, de la parure, et le divan, asile de repos dans la pénombre silen-

1. *Le Temps*, 21 avril 1877.



tenus dans la monochromie du camaïeu. Le genre même dont ils relèvent autorise, s'il ne la réclame, l'atténuation de ces sourdines; [illegible] intermittence vient à l'absorber autant que le paysage. L'habitude de la vie mondaine l'induit à s'inspirer de ce « dandysme féminin » qui est, selon Jules Laforgue, la « beauté de l'être en toilette », et, plus encore, elle se divertit à divulguer le secret de la vie intime. Elle voit, elle sait, elle sent en femme, comme seule une femme peut voir, savoir et sentir, et la révélation garde, sous ses pinceaux, la [illegible] à mi-voix. Ses toiles montrent à leur petit lever, à leur coucher, devant leur glace, devant leur table à [illegible], à leurs [illegible] de jeunes dames en déshabillé et de clair vêtues, qui se reposent et se meuvent avec [illegible] dans des chambres parfumées et closes où s'épandent, à travers la gaze des rideaux, les effluves discrets d'une lumière assoupie.

L'œuvre signalétique de cette série est le *Rêveur en peignoir* [illegible] sur une chaise longue (1877), dont l'originalité reste [illegible] comme les artistes qui l'entourent. Berthe Morisot est [illegible] de la clarté, mais, respectueuse de son tempérament, elle réalise plus que jamais ses recherches selon un mode conforme à son idiosyncrasie. Par rapport aux peintres qui s'efforcent parallèlement, que signifie cette « morbidesse des couleurs » et que valent ces façons séparatistes presque? [illegible] et aux [illegible] Manet [illegible] Degas lui. [illegible] dans tout [illegible] évolutionnaire ou impressionniste, c'est Mme Berthe Morisot. Sa peinture a toute la fraîcheur de l'improvisation : on y voit vraiment là l'*impression* éprouvée par un œil sincère et loyalement rendue par une main qui ne triche pas[1] ».

Le tourment de l'incertitude n'est pas toujours le signe d'une âme qui se trouble ou qui chancelle; il trahit aussi la difficulté à se satisfaire et la louable convoitise du progrès. Un résultat n'est pas atteint qu'aussitôt une ambition imprévue surgit. Sans renoncer aux scènes d'intimité, Berthe Morisot aime placer sous le [illegible] ses modèles coutumiers et une poursuite énergique de son [illegible] à n'en plus offrir une image réduite et à s'instituer [illegible] elle s'entend toujours à faire voir les soins attentifs ou graves [illegible] le dîner, [illegible] pensifs, [illegible]

1. *Le Temps*, 21 avril 1877.



Berthe Morisot pinx

LE CORSAGE NOIR

Imp. Ch. Wittmann

cieuse, ailleurs elle évoquera la promenade parmi le jardin ensoleillé ou l'avenue neigeuse, puis la joie du bouquet cueilli au massif du parterre et la volupté de la rêverie sur la barque qui oscille et glisse au fil de l'eau profonde. Ce renouvellement s'accompagne de plus d'ampleur dans la pratique et d'une aspiration inédite à réveiller la pâleur des harmonies grises par les irisations de l'opale et de la nacre, sans jamais sortir cependant de la gamme éteinte. « Mlle Berthe Morisot broie sur sa palette des pétales de fleurs », put-on dire



Cliché Druet.

LA FEMME EN PEIGNOIR ROSE, TABLEAU PAR BERTHE MORISOT

avec vérité au sujet des ouvrages de cette manière et de cette période que caractérisent à souhait le tableau du musée du Luxembourg, *Au bal*, et le *Corsage noir*, ici même reproduit. En leur présence et devant une affirmation à ce point évidente du sens de la modernité, J.-K. Huysmans s'écrie : « C'est du Chaplin manétisé, avec en plus une turbulence de nerfs agités et tendus ! Les femmes que Mme Morisot nous montre fleurent le *new mown hay* et la frangipane ; le bas de soie se devine sous la robe bâtie par le couturier en renom. Une élégance mondaine s'échappe capiteuse de ces ébauches que l'épithète d'hystérisées qualifierait justement peut-être[1]. »

1. *L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 111.

Sur l'apport de Berthe Morisot aux Salons impressionnistes de 1880 et de 1881, il n'est pas de jugements comparables, pour l'intérêt, à ceux qui furent émis dans la *Gazette* et la *Chronique*[1] sous la plume de Charles Ephrussi, et quelque surprise vient à ce que la critique, soi-disant historique, ait omis d'en faire état, tant leur autorité mérite maintenant encore de prévaloir. Ils se produisent dans le temps où se dessine, contre les vulgarités et les outrances du naturalisme, la réaction des esprits et des goûts délicats. Dans la préface-manifeste des *Frères Zemganno* (1879), Edmond de Goncourt préconise, pour l'école moderne, l'abord de thèmes nouveaux et il marque quelle pénétration plus aiguë réclament l'étude et la représentation des gens du beau monde : « La femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie », observe-t-il, « sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la haute société, ces civilisés dont l'originalité tranchée est faite tout de nuances, tout de demi-teintes, tout de ces riens invraisemblables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les *attrape.* » Prêchant d'exemple, Edmond de Goncourt veut « exprimer toute la *féminilité* d'un être de luxe » et « créer de la *réalité élégante*, en rendant le *joli* et le *distingué* de son sujet[2] ». Dans *Chérie,* où il s'y essaye, on saisit, on mesure quelle sensibilité identique rapproche le plus impressionniste des romanciers de l'artiste peintre « impressionniste par excellence[3] ». Il vous souvient du passage autobiographique des *Hommes de lettres* où les Goncourt analysent le talent de Charles Demailly, « ce talent nerveux, rare, exquis dans l'observation, toujours artistique, mais inégal, plein de soubresauts et incapable d'atteindre au repos, à la santé courante... » On ne dirait pas autrement de Berthe Morisot; et elle s'applique avec autant d'opportunité à l'artiste, cette remarque de Jules Lemaître sur le style des deux frères : « Ils aiment à nous livrer leur travail préparatoire, parce que l'impression se fait sentir plus immédiate et plus vive dans l'ébauche intempérante que dans l'œuvre définitive, et qu'ils craignent, en châtiant et en terminant l'ébauche, d'en amortir l'effet[4]. »

L'aventure n'est pas sans seconde, et, à se renfermer dans le

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. I, p. 489; *Chronique*, 1881, p. 134.
2. Préface de *Chérie*, p. II.
3. Ph. Burty, *La République française*, 8 mars 1882.
4. *Les Contemporains*, III[e] série, 1887, p. 82.

domaine des arts plastiques, sans remonter fort avant le cours des âges ni quitter la France, les précédents s'offrent d'eux-mêmes à la mémoire. C'est de quoi trouve à se féliciter grandement Charles Ephrussi. Il applaudit chez Berthe Morisot à la survivance de la tradition nationale ; il insiste sur la qualité « toute française » de son



LE LEVER, PAR BERTHE MORISOT

art ; il en découvre les points d'attache et le lien avec le siècle de la femme et de la grâce : « la légèreté fugitive, la vivacité aimable, pétillante et frivole[1] » lui rappellent Fragonard, — Fragonard « depuis lequel on n'a point étalé avec une hardiesse plus spirituelle des tons plus clairs[2] », concluait de son côté Philippe Burty. Tout

1. *Gazette des Beaux-Arts*, art. cité.
2. *La République française*, 10 avril 1880.

l'œuvre de Berthe Morisot légitime cette ascendance. Les libres interprétations d'après Boucher, à quoi elle s'est distraite vers la fin de sa vie, ne prouvent-elles pas la compréhension la plus intuitive? Le buste et le bas-relief qu'on lui doit ne sont-ils pas d'un sentiment « clodionesque »? Et, plus généralement, n'est-ce pas au XVIII^e siècle que s'illustrèrent ces maîtres de la miniature et du pastel, véritables précurseurs de l'impressionnisme, qui s'ingénièrent à juxtaposer les tons contrastés et à tirer de leur rapprochement une notation plus subtile, plus diaprée de la lumière à la surface de l'épiderme?

Il y faut insister, quitte à se répéter sans merci. A quelque moment qu'on le considère, l'art de Berthe Morisot, loin de s'immobiliser, se développe, se diversifie, dans un perpétuel devenir, sans transition brusque et sans préjudice pour l'unité générale de l'œuvre. Au cours de la décade qui suit (1882-1892), dans la pleine maturité de l'âge et du talent, la technique change, le répertoire des tonalités s'étend, puis une double préoccupation, en apparence contradictoire, s'atteste d'accorder au dessin une meilleure part dans les travaux et d'atteindre, par l'exaltation des facultés, à une peinture plus aérienne, plus limpide. Si Berthe Morisot semble assez peu différente d'elle-même et de son passé à l'exposition de 1882, déjà des portraits et la *Petite fille au corsage rouge*, présagent, quatre années plus tard, l'essor des dons vers des fins ignorées. Cette année 1886 est la dernière où les impressionnistes manifestent en société; l'intérêt de la défense collective n'impose plus la nécessité du groupement; leur cause est entendue, sinon gagnée; à les soutenir, nul ne fait plus preuve d'intuition et récolte de gloire; ils reprennent leur place dans l'école moderne entre les novateurs qui tendent, par des moyens autres, à la libre expansion de l'individualité. Dès 1887, lors de l'exposition internationale ouverte à la galerie Petit, les noms de Berthe Morisot, de Claude Monet, de Pissarro, de Sisley alternent, sur le catalogue, avec ceux de Rodin, de Whistler, de Besnard, de Cazin; pareillement la présence de maîtres sans attache avec l'impressionnisme enlève l'apparence d'un isolement volontaire aux ouvrages des ci-devant Indépendants qui paraîtront chez Durand-Ruel au printemps de 1888[1].

1. On retrouve Berthe Morisot parmi les participants des expositions impressionnistes qui s'ouvrirent hors de France : notamment à Londres (1883 et 1905), à New-York (1886), à Bruxelles (Salons des XX, 1887, et de la *Libre esthétique*, 1894 et 1904).

Dans la double occurrence, les acquisitions de Berthe Morisot se font jour ; la facture n'est plus martelée, ni floconneuse ; l'artiste a réalisé la fusion relative des tons et précisé la cernée du contour ; deux portraits, dont l'exécution date de 1888, en témoignent : l'un est le portrait, à curieux reflets verdâtres, de la collection Hayashi ; le second est celui de M^me^ Léouzon-Le-Duc, où le bleu pâli de la robe forme avec le rose perlé du visage et des mains une



JEUNE FEMME ASSISE, PAR BERTHE MORISOT

si précieuse harmonie ; la séduction du coloris n'est pas seule à recommander un tel ouvrage : la tenue en est fière ; par surcroît, il laisse deviner la priorité de préparations passionnées, passionnantes. Expliquons-nous. Je ne sais pas de période où Berthe Morisot se soit prise à dessiner avec un comparable entrain ; elle emploie la mine de plomb, la sanguine, les crayons de couleurs, qu'elle manœuvre en rayant à peine le bristol ; une lithographie en plusieurs tons, la *Joueuse de flûte*, donne l'idée des effets que tire du procédé l'ingénieuse artiste ; leur qualité est d'une délicatesse inattendue. Toujours presque, le souvenir de Berthe Morisot rejoint Ingres, dont Guichard lui a transmis le culte ; mais elle assouplit au goût de sa fantaisie impatiente la rigueur réfléchie et

impassible du contour et ce sont de légers croquis, enlevés de verve, qui gardent, sous leurs allures ailées, l'agrément d'instantanés du geste féminin.

Les huit pointes sèches que l'artiste a tracées entre 1888 et 1890 s'accordent à confirmer ce pouvoir d'inscription immédiate de la forme; certes la suite est de mince importance au regard de l'œuvre gravé d'un Degas, d'un Pissarro ou d'une Mary Cassatt; d'ailleurs l'énergie que réclame le traitement de la matière n'est guère le fait de Berthe Morisot et il ne faut voir en ces essais que le caprice d'un amusement passager; n'empêche : ils demeurent pourvus d'attraits et même d'enseignements; ils offrent des versions piquantes de certaines peintures; ici le cuivre est seulement effleuré : à travers la brume grise d'un songe apparaissent les allées du bois de Boulogne, le lac avec la nacelle amarrée, avec les canards en arrêt sur la rive ou les cygnes qui plissent l'eau stagnante; une taille plus profonde silhouette telle attitude, allume l'éclair d'un regard, entr'ouvre les lèvres d'un sourire (la *Jeune fille au chat*, le *Repos*, la *Toilette*). En dehors de ces estampes, il en est une dernière que rendent doublement précieuse le métier et le sujet : elle accompagne ces pages; Berthe Morisot s'y est représentée, prête à dessiner, sa fille à ses côtés; l'attaque du métal a été si alerte et si définitive à la fois, que l'improvisation apparaît fixée en traits indélébiles dans le libre jaillissement du prime-saut.

Berthe Morisot ne se divertit à ces exercices graphiques que dans le but de fortifier son savoir, d'élargir et de simplifier sa technique de peintre. La douceur des clartés diffuses a été, de tout temps, pour la séduire et l'inspirer; ce n'est plus assez, à son gré : elle prétend décomposer le phénomène lumineux, fixer ce qui fuit et ce qui passe; elle rêve d'aborder et de résoudre, à son tour, le difficile problème des vibrations et des réfractions; sa vision, devenue plus pénétrante et plus subtile, l'y invite; elle se trouve encore entraînée par l'ascendant de Claude Monet, dont l'œuvre est triomphalement assemblé en 1889, et qui fait bientôt paraître la série fameuse des *Meules* (1891). Abdiquera-t-elle pour cela la « féminité », qui demeure, en toute circonstance, la marque de son talent? Non, certes. Elle procède par voie de transposition dans le mode mineur : ni éclat brusque, ni irradiation violente; la lumière a chez elle des timidités, des tendresses, des frissonnements printaniers; à travers l'atmosphère fluide, la forme tremble, s'estompe et se noie; sur les êtres et la nature s'épand une impalpable poussière d'ar-

LA LEÇON DE DESSIN

POINTE SÈCHE ORIGINALE DE BERTHE MORISOT

impassible du contour et ce sont de légers croquis, enlevés de [illegible] qui gardent, sous leurs allures élégantes, l'extrême d'instantanéité du geste féminin.

Les huit pointes-sèches que l'artiste [illegible] entre 1888 et 1890 [illegible] à contracter un pouvoir d'expression remarquable de la ligne. Certes la suite est de valeur inférieure au regard de l'œuvre gravé d'un Degas, d'un Pissarro ou d'une Mary Cassatt; d'ailleurs l'énergie que réclame le traitement de la matière n'est guère le fait de Berthe Morisot et il ne faut voir en ces essais que [illegible] d'un amusement passager : n'empêche : ils demeurent [illegible] et même d'enseignements; ils offrent des ressources [illegible] certaines peintures; ici le cuivre est seulement effleuré : à travers la brume grise d'un songe apparaissent les allées du bois de Boulogne, le lac avec la nacelle amarrée, avec [illegible] en arrêt sur la rive ou les cygnes qui plissent l'eau stagnante; [illegible] (la *Sieste*, la *Toilette*). En dehors de ces estampes [illegible] nière que rendent doublement précieuse [illegible]

POINTE SÈCHE ORIGINALE DE BERTHE MORISOT

LA LEÇON DE DESSIN

dessiner, sa fille à ses côtés; l'attaque du métal a été [illegible] indélébiles dans le libre jaillissement du prime-saut.

Berthe Morisot ne se divertit à ces exercices graphiques que dans le but de fortifier son savoir, d'élargir et de simplifier sa technique de peintre. La douceur des clartés diffuses a été, de tout temps, pour la séduire et l'inspirer; ce n'est plus assez, à son gré : elle prétend décomposer le phénomène lumineux, fixer ce qui fuit et ce qui [illegible] et de résoudre, à son tour, le difficile problème [illegible] des pénétrations; sa vision, devenue plus pénétrante et plus subtile, [illegible] encore entraînée par l'exemple de Claude Monet, dont l'œuvre [illegible] ensemble en 1891, et qui fait brutalement [illegible] *Meules* (1891). Abdiquera-t-elle pour cela la « féminité », qui demeure, en toute circonstance, la marque de son talent? Non, certes. Elle procède par voie de transposition dans le mode mineur : ni éclat brusque, ni irradiation violente; la lumière a chez elle des timidités, des tendresses, des frissonnements printaniers; à travers l'atmosphère fluide, la forme tremble, s'estompe et se noie; sur les êtres et la nature s'épand une impalpable poussière d'ar-



gent, et c'est une symphonie de nuances azurées, glauques, neigeuses et cendrées. Telle est la phase des recherches, et tel leur ordre, quand une velléité audacieuse conseille à Berthe Morisot d'en appeler, seule, à l'opinion. Quarante peintures, des pastels, des aquarelles, des dessins choisis se voient, durant le mois de mai 1892, chez Goupil, à l'entre-sol du boulevard Montmartre; les deux



Cliché Druet.

AU PIANO, DESSIN PAR BERTHE MORISOT

salles sont si peu spacieuses, et le jour si discret, que l'illusion naît de quelque réception dans un appartement privé. L'artiste a moins songé à se récapituler qu'à soumettre le dernier état de son labeur; on voit là les *Cygnes*, la *Vérandah*, la *Jatte de lait*, la *Fillette au panier*, la *Bergère couchée*, et sur les plus récents ouvrages de préférence se porte l'examen, se base le verdict. Le parallèle peu opportun avec Manet — mort en 1883 et dont toute action sur Berthe Morisot a depuis longtemps cessé — sévit sans rémission,

fournit prétexte à des réserves vaines et même à l'ironie facile. « La houppette a fait son œuvre », assure le *Mercure*, « et il a plu quelque poudre de riz dans le bateau des canotiers d'Argenteuil[1]. »

Peut-être apporta-t-on quelque excès à censurer ces « molles vapeurs » et ces « colorations délavées » puisque, après l'exposition, Berthe Morisot réagit en sens contraire, et qu'elle s'enrôle délibérément sous la bannière tissée de gemmes d'Auguste Renoir; elle revient à la linéature accusée; la lumière s'épanouit, resplendit et ruisselle avec une intensité inconnue; le ton s'avive, et dans la *Fillette au piano*, dans le *Portrait des enfants Thomas* et les *Jeunes filles au jardin* (1893 et 1894), il revêt la luxuriance du rose franc, du rouge orangé, du bleu marin. Tel un flambeau projette une lueur plus forte avant de s'éteindre et de laisser place à la nuit. Ne croirait-on pas encore que, durant ces années suprêmes, un triste pressentiment pousse la mère à multiplier, comme pour en mieux emporter le souvenir, l'image de la fille charmante qui est devenue sa compagne et dans laquelle Berthe Morisot espère la continuation de son génie[2]?

Tout à coup, le 2 mars 1895, c'en est fait de tant de dons et d'une si belle énergie; l'artiste disparaît, bien avant l'heure, sans bruit et sans hommage, ignorée et célèbre à la fois. Dès 1894, lors de la vente Duret, l'État s'était flatté d'assurer une digne représentation de Berthe Morisot au musée du Luxembourg, et son rang parmi les peintres modernes est situé en 1900, quand l'évocation centennale fait entrer l'impressionnisme dans la gloire et dans l'histoire. D'autre part, une piété diligente entretient la ferveur du regret et favorise, par quatre expositions, le contrôle et la revision des jugements de naguère : expositions des travaux laissés, à la mort, dans l'atelier (Durand-Ruel, 1902; Druet, 1905); expositions d'ensemble, autrement édifiantes (Durand-Ruel, 1896; Salon d'Automne, 1907), qui ont permis d'envelopper l'œuvre dans un regard et de se risquer à en déterminer la portée.

Par une fortune bien rare, Berthe Morisot échappe à la fatalité qui semble vouer l'effort féminin à l'imitation inconsciente et stérile. La vive sympathie qui l'a tour à tour attirée vers Corot et Manet, vers Monet et Renoir n'a point été célée; mais l'inquiétude de l'humeur rendait toute influence innocente, parce qu'instable; puis, si le profit tiré des suggestions étrangères n'est pas mis en doute,

1. *Mercure de France*, 1892, tome V, p. 260.

2. Le Salon des Indépendants de 1896 a montré d'intéressantes peintures de la fille de Berthe Morisot.

c'est justice de reconnaître qu'il y a eu aussi assimilation et transformation de l'apport extérieur, à la requête d'une volonté lucide et ardente, tendue vers un seul but qu'elle atteint selon l'élan même de la spontanéité. « Berthe Morisot peint des tableaux comme elle ferait des chapeaux », a dit Degas, dans un mot célèbre d'où toute intention malveillante est bannie, et qui veut seulement mar-



Cliché Druet.

LA JATTE DE LAIT, PAR BERTHE MORISOT

quer des caractères différentiels, dégager des visées spéciales, et proclamer la prédominance de l'instinct, vraiment ici absolue et souveraine. Au rebours de Claude Monet et d'Auguste Renoir, qui évoluent de l'inconscient vers le conscient, Berthe Morisot demeure, à toutes les minutes de sa carrière, invariablement et également impulsive. Le terme seul d' « impressionnisme » annonce une manière de percevoir et de noter qui est bien pour répondre à l'hyperesthésie et à la nervosité de la femme. N'a-t-elle pas excellé de tout temps à transcrire sur-le-champ, aussitôt éprouvées, ses sensations intenses, aiguës, mais brèves, rapides, et ne trouverait-on pas aux ouvrages de Berthe Morisot un équivalent assez

exact dans les récits de Mme Alphonse Daudet, dans ses *Impressions de nature et d'art* et ses *Alinéas*, par exemple? Chez l'une et l'autre se constate un pareil penchant à s'abstenir des compositions laborieuses, à s'interdire tout effort de longue haleine et à se laisser inspirer, au hasard des jours, par les épisodes de la vie ambiante. Sans tapage, mais non sans émotion, en écartant d'elle-même les images trop graves ou trop profondes, tout ce qui pouvait offenser sa délicatesse ou affliger son optimisme, Berthe Morisot a reproduit la ressemblance de ses proches, la vie du *home*, puis les spectacles qui avaient retenu son regard au bois de Boulogne, sur les rives de la Seine, et plus loin, lors des villégiatures aux environs de Paris, lors des séjours à la mer, lors des voyages en Angleterre et à Nice.

Nulle ombre n'attriste ses tableaux, ses aquarelles, ses pastels, où tout sourit et où tout enchante; je ne me rappelle aucune représentation de la vieillesse qui lui soit attribuable, et l'homme se trouve presque exilé de sa peinture. Cet œuvre de femme est tout entier consacré à la femme ; les seuls êtres qui y paraissent sont des fillettes, de jeunes mères, des enfants, d'heureuses et aimables créatures, appartenant à des milieux d'éducation et de distinction, observées à l'improviste, dans leurs plus fugitives attitudes : elles sont surprises chez elles, tantôt absorbées par la couture, le dessin ou le chant, tantôt occupées tout naïvement à se parer, à se mirer, à s'éventer. Et comme Berthe Morisot sait caractériser l'abandon de la rêverie, du nonchaloir, de la causerie, par les accoudements, les allongements, par les souples inflexions du corps, par les retraites diagonales et les renversements paresseux du torse! Avec quelle aisance elle réussit à traduire ce geste « ondoyant et divers » dont l'intelligence et la saisie ont été inexorablement refusées à tant de praticiens réputés, détracteurs haïssables du charme, de la grâce et de la beauté!

Chacun a reconnu désormais par où l'œuvre de Berthe Morisot se singularise et pourquoi il conquiert si délicieusement. Sa personnalité pourrait, j'imagine, se définir ainsi : un talent qui s'est développé, en toute quiétude, selon la logique du sexe, du tempérament et de la classe sociale; un art précieux, d'essence, ou mieux, de quintessence particulière, à la réalisation duquel se sont victorieusement employés l'appareil de l'organisme le plus vibrant, le plus impressionnable et une sensibilité affinée, maladive presque, privilège héréditaire de l'éternel féminin.

ROGER MARX

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1907

I. — ESTHÉTIQUE

OUVRAGES TECHNIQUES

Abendschein (A.). — The Secret of the old masters. London, Appleton. In-12, 208 p.

Adam (M.). — Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung der idealist. Prinzips in der modernen Aesthetik. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, VII-88 p.

Allongé. — Le Fusain. Paris, Laurens. In-8, 48 p. av. 6 grav.

Aus dem Reiche der Töne. Worte der Meister, gesammelt von Carl Reinecke. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, V-20 p. av. 1 frontispice.

Bolland (G.-J.-P.-J.). — Aesthetische geestelijkheid. Proeve van spraakleer omtrent schoonheid en kunst. Leiden, Adriani. In-8, 124 p.

Both (S.) et Roth (V.). — Wege zur Kunst. Sieben Vorträge zur künstlerischen Erziehung in der Volksschule. Harmannstadt, W. Krafft. In-8, IV-63 p.

Bouquier (G.). — Les Charmes de la Peinture. Préface de M. Gabriel Lafon. Paris, Champion. In-8, 50 p.

Brieger-Wasservogel (L.). — Die Liebe als Kunstwerk. Leipzig, Spohr. In-8, 34 p.

Bürckner (R.) et Fortwaengler (J.). — Menschen im Leben und Treiben des Alltags. Anregungen zum Sehen und Darstellen der menschl. Gestalt. Leipzig, Voigtländer. In-4, 45 pl. av. 18 p. de texte.

Carrière (E.). — Écrits et Lettres choisies. Paris, Société du *Mercure de France*. In-18, 359 p. et 1 pl.

Cassagne (A.). — La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, Hachette. In-8, 487 p.

Cesali Baudino (Giuseppina). — Alba artistica, ossia il bambino considerato in rapporto alle sue attitudini per l'arte. Torino. In-16, 52 p. av. fig.

Chevrier (E.). — Le Dessin de l'artisan et de l'ouvrier. Paris, Larousse. In-8, 93 p. av. fig.

Compioj (H.). — Biedermeier-Motive. Wien, J. Heim. In-folio, 12 planches.

Crane (Walter). — An Artist's reminicences. London, Methuen. In-8, XVI-520 p. av. 123 grav.

Cros-Mayrevieille (F.). — De la protection des monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages. (Evolution historique ; Restrictions à la propriété privée foncière). Paris, Larose & Tenin. In-8, 291 p.

Danz (K.). — Kunst und Künstler und anderes. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. In-8, 71 p.

De Carlo (A.). — La pietra che muore : raffronto critico dell' antica e della moderna Venezia. Venezia. In-8, 171 p.

Dekorationen für Innen- und Aussenarchitecktur. 34 farb. Tafeln für Dekorationsmaler und Architeckten. Entworfen unter Leitung von Rudolf Rochga. Herausg. von Hugo Matthäs. Stuttgart, Steinkopf. In-fol.

Dominici (P.-C.). — De Lutecia. Arte y crítica. Paris, Ollendorff. In-16, IV-351 p. av. 1 portrait.

Duffield (E.-W.). — Blumenmalerei für in Wasserfarben-Anleitung Anfänger. Uebers. von Otto Marburg. Ravensburg O. Maier. In-8, VIII, 97 p.

Duthie (A.-L.). — Practical church decoration. London, Trades Papers Publ. Co. In-8, 176 p.

Eichler (E.). — Elemente der Kunstbetrachtung. Berlin, Schöneberg & Hörhold. In-8, 84 p.

Eisler (J.). — Grundlegung der allgemeinen Aesthetik. Wien, Eisenstein & Co. In-8, VII-51 p.

Ensembles et intérieurs d'appartements, décors de tous styles fantaisie et moderne, composés et dessinés par un comité de décorateurs de Paris. Paris, Mathière. In-4, 32 pl.

Feller (J.). — Bau- und Kunstschemiedearbeiten. Neue Entwürfe in modernem Empire- und Biedermeier-Stil. Ravensburg, Maier. In-fol., 100 pl. av. IV p. de texte.

Fischer (K.). — Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellungen. München (Steinbach). In-8, III-195 p.

Fraipont (G.). — La Flore des Artistes-Fleurs cultivées (4 pl.) ; Fleurs sauvages (4 pl.). Paris, Laurens. In-4.

Frechon (H.). — Traité pratique de composition décorative à l'usage des jeunes filles. Paris, Masson. In-4, 96 p. av. 263 fig.

Friedlein (E.). — Tempera und Tempera-Technik. München, Callwey. In-8, 107 p.

Friling (H.). — Der farbige Plafond. Eine Sammlung von Entwürfen zur Bemalung der Decken von Wohn- und Festräumen, zumeist im Stile des modernen Empire. Berlin, B. Hessling. In-folio, 8 planches.

Fusco (A.). — La filosofia dell' arte in Gustavo Flaubert. Napoli, Ricciardi. In-16, 176 p.

Gariazzo (P.-A.). — La stampa incisa : trattato dell' arte d'incidere all' acquaforta, al bulino, all' aquatinta, alla maniera nera e di intagliare il legno, con prefazione di Leonardo Bistolfi. Torino, S. Lattes. In-16, XVI-240 p. av. fig. et 27 pl.

Gaulke (J.). — Religion und Kunst. Esslingen, Neff. In-8, 52 p. av. 8 pl.
Coll. « Führer zur Kunst. »

Gerlach (M.). — Wald-, Baum- und Vordergrund-Studien. Wien, Gerlach & Wiedling. 80 planches in-4.

Goutchkoff (T.). — Les Vues esthétiques de Montaigne. Paris, Sansot. In-18, 72 p.

Gründling (P.). — Das Bauornament in seiner Bedeutung und Anwendung. Ein Handbuch zum praktischen Gebrauch beim Entwerfen. Leipzig. Baumgärtner. In-8, X-261 p. av. 120 planches.

Grunsky (K.) — Musikästhetik. Leipzig, Göschen. In-8, 178 p.

Guédy (H.). — Décorations peintes pour devantures et intérieurs de magasins. Dourdan, Thézard. In-4, 30 pl.

Gussow (C.). — Maltechnische Winke und Erfahrungen. München, Reinhardt. In-8, 95 p. av. portrait.

Haenel (E.) et Tscharmann (H.). — Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig, Weber. In-8, LII-179 p. av. 218 fig. et 6 planches.

Hennebicq (J.). — L'Art et l'Idéal. Paris, Sansot. In-18, 95 p.

Henrici (K.). — Ueber die Pflege des Heimatlichen im ländlichen und städtischen Bauwesen. München, Callwey. In-8, 11 p.

Heussner (G.). — Das Fremdwort in der Baukunst. Idstein, Grandpierre. In-16, 56 p.

Hofmann (A. von). — Die Grundlagen bewusster Stilempfindung. II. Der Begriff des Malerischen. Stuttgart, Spemann. In-8, VIII-156 p.

Jacoby (G.). — Herders und Kants Aesthetik. Leipzig, Dürr. In-8, X-348 p.

Jacques-Delcroze (E.). — Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. 6 Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythm. Gymnastik. Deutsch herausg. von Paul Boepple. Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-8, V-155 p.

Jonckheere (Tobie). — Enquête universelle. L'étude comparée des dessins d'enfants. Huy, impr. Mignolet. In-8, 12 p.

Kaiser (E.). — Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst der Gegenwart. Langensalza, Schulbuchhandlung. In-8, IV-63 p.

Kakuzo (Okakuro). — Moderne Probleme der Malerei. Vortrag. Aus dem Englisch von B. Oldenberg. Kiel, V.-G. Mühlau. In-8, 26 p.

Kambli (D.-C.-W.). — Die Bedeutung der bildenden Kunst für die Jugenderziehung, insbesondere für die Schule. Vortrag. St. Gallen, Fahr. In-8, 32 p.

Kinkel (W.). — Die Stellung der Kunst zur Kultur. Vortrag. Charlottenburg, Günther. In-8, 13 p.

Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. (Text von S. Staudhamer.) München, Gesellschaft für christliche Kunst. In-8, IV-36 p. av. fig.

Kreutzmann (M.). — Neue Grabsteinformen. Eine Sammlung einfacher Entwürfe im neuzeitlichen Geschmack. Zürich, Kreutzmann. In-folio, 30 pl.

Kulke (E.). — Kritik der Philosophie der Schönen. Mit Geleitbriefen von E. Mach und F. Jodl, herausg. von F.-S. Krauss. Leipzig, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft. In-8, XVI-313 p. av. portrait.

Kupffer (Elisa von). — Heiland Kunst. Ein Gespräch in Florenz. Jena, Costenoble. In-8, 39 p. av. 4 fig.

Lacaze-Duthiers (G. de). — L'Unité de l'Art. Paris, Ollendorff. In-8, 449 p.

Lange (O.) — Dekorationsmalereien für das Bürgerhaus. Stuttgart, J. Hoffmann. In-folio, 24 planches.

Leo (J.). — Zur Entstehungsgeschichte der « Allgemeinen Theorie der schönen Künste » J.-G. Sulzers. Teil I. Diss. Heidelberg. In-8, 62 p.

Löschhorn (H.). — Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, IV-136 p.

Lux (J.-A.). — Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst. Leipzig, Voigtländer. In-8, V-126 p.

Marquest (R.). — Der Harmonielehrer. Berlin, Marquardt. In-8, VIII-298 p.

Meisterarbeiten alter Blumen-Malereien nach Chabal-Dussurgey, V. Dumont, E. Müller u. A. Plauen, Stoll. In-fol., 30 pl.

Michelagniolo Buonarroti. — Briefe. Uebers. von Karl Frey. (Hortus deliciarum). Berlin, Bard. In-8, 345 p. av. 4 pl.

Michelangelo. — Gedichte und Briefe. Ein Auswahl herausg. von R.-A. Guardini. Berlin, Pan-Verlag. In-8, VIII-169 p. av. portrait.

Moore (N.-H.). — The Collector's manual. London, Chapman & Hall. In-8, 348 p. av. fig.

Münch (Amalie). — Die Musik in Schule und Haus. I : Gesangmethodik und Harmonielehre (III-432 p.) Leipzig, Teubner. In-8.

Muthesius (H.). — Die Anlage des Landhauses. München, Callwey. In-8, 16 p.

Nordau (M.). — On art and artists. Transl. by W.-F. Harvey. London, Fisher Unwin. In-8, 350 p. av. 1 portrait.

Oettingen (W. von). — Aus stiller Werkstatt. Natur & Kunst. Erlebtes und Erdachtes. Leipzig, Klinckhardt & Biermann. In-8, VI-389 p.

Ouroussoff (Prince A.-J.). — Statji johs o teatra, o literature i ob irkustwe. [Études sur le théâtre, la littérature et l'art.] Moscou. 3 vol. in-8.
En langue russe.

Paar (M.). — Der Kaiser und die Kunst, und die soziale und ethische Bedeutung der Kunst. Leipzig, M. Altmann. In-8, IV-104 p.

Pedrotti (E.). — Der moderne Holzbildhauer. Neue praktische Entwürfe für Holzschnitzereien aller Art. I. Serie. 1. Lieferung (15 planches). Wien, Wolfrum & Co. In-folio.

Pégat (J.). — L'Art du cuir. Paris, Larousse. In-8, 64 p. av. grav.

Péladan (J.). — De la sensation d'art. Paris, Sansot. In-16, 85 p.

Pilat (W.). — Socjologja sztuki [Sociologie de l'art]. T. I. Cracovie. In-8, 91 p.

Polak (J.). — The theory and practice of perpective drawing. A complete course of instruction to meet the requirements of the syllabus of the Board of Education and of similar examinations. London, W. B. Clive. In-4, VIII-184 p.

Raymond (G.-L.). — The Essentials of Aesthetics in music, poetry, painting, sculpture, architecture. London, Murray. In-8, 424 p.

Rémon (J.). — Intérieurs de style : XVII^e et XVIII^e siècles, Directoire, Empire. Paris, Lévy. In-folio, 60 pl. av. 4 p. de texte.

Ricci (C.). — Kinderkunst. Berechtigte Uebersetzung aus dem Italienischen von E. Roncali. Mit einen Vorwort von K. Lamprecht. Leipzig, Voigtländer. In-8, 61 p. av. 50 fig.

Richer (P.). — Anatomie für Künstler. Uebers. von Cecilia C. Schmidt-Risse. Stuttgart, Spemann. In-8, XX-271 p. av. fig. et 110 planches.

Ross (Denman-W.). — A theory of pure design. Harmony, Balance, Rhythm. London, Constable. In-4, av. fig.

Rowe (E.). — Practical Wood Carving. London, Batsford. In-8, 228 p.

Ruskin (J.). — La Nature du Gothique. Chapitre extrait des « Pierres de Venise », traduit par M^me Mathilde Crémieux. Introduction de Paul Vitry. Paris, Aillaud. In-16, 145 p. av. 12 planches.

Scheffler (K.). — Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. München, Piper. In-8, 58 p.

Schubert (A.). — Leitfaden der landwirtschaftlichen Baukunde für Baugewerkschulen und verwandte technische Lehranstalten. Leipzig, Teubner. In-8, IV-80 p. av. 60 fig.

Schultze-Naumburg (P.). — Kulturarbeiten. IV. Band : Städtebau (VII-444 p. av. fig.); V. Band : Kleinbürgerhäuser (5 p. av. 130 pl.). Herausg. von *Kunstwart*. München, Callwey. In-8 (VII-444 p. av. fig.

Schwindrazheim (O.). — Kunst-Wanderbücher in Anleitung zu Kuntstudien im Spazierengehen. 1° Unsere Vaterstadt (126 p. av. 24 fig.); — 2° Stadt und Dorf (111 p. av. 24 fig.); — 3° In der freien Natur (71 p. av. 24 fig.). Hamburg-Grossborstel, E. Schultze. In-8.

Seesselberg (F.). — Volk und Kunst. Kulturgedanken. Berlin, Schuster & Bufleb. In-8, 246 p.

Seidel (P.). — Der Kaiser und die Kunst. Berlin, Schall. In-4, XI-307 p. av. fig.

Seitz (L.). — Erörterungen über wichtige Kunstfragen. 3. Folge. Verona, Gebr. Drucker. In-8, 43 p.

Sieper (E.). — Das Evangelium der Schönheit in der englischen Literatur und Kunst des XIX. Jahrhunderts. 30 Vorträge über die Vorbereitung und Entwicklung der aesthetischen Kultur in England. Dortmund, P.-W. Ruhfus. In-8, VIII-377 p,

Solger (K.-W.-F.-E.). — Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin, Wiegandt & Grieben. In-8, XXX-396 p.

Speidel (J.). — Praktische Anleitung zur Erlernung der Brandmalerei. Stuttgart, Perger. In-8, VII-53 p. av. fig.

Speltz (A.). — Documente der ornamentalen Baukunst unserer Zeit. Dresden. 96 pl. in-folio.

Strachoff (P.). — Les Problèmes esthétiques de la technique. Moscou. In-8, 103 p.
En langue russe.

Swinstead (C.-H.). — The theory of perspective, comprising linear perpectives, shadows and reflections. London, Simpkin. In-8.

Teissèdre (G.). — Pastellmalerei. Anleitung für Anfänger. Ravensburg, O. Maier. In-8, 126 p. av. 3 planches.

Ulbrich (A.). — Vorlageblätter für Modelltischler. Wien, Deuticke. In-8, 25 pl. av. 25 p. de texte ill.

Velde (H. van de). — Vom neuen Stil. Der « Laienpredigten ». II. Teil. Leipzig, Insel-Verlag. In-8, 101 p.

Vogt (W.). — Die aesthetische Idee be Kant. Diss. Erlangen. In-8, 65 p.

Vom Heiland. Ein Buch deutscher Kunst. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung. Mainz, Scholz. In-8, 18 pl. av. 1 feuille de texte.

Voss (F.). — Küchenmöbel. 10 Kücheneinrichtungen in moderner Ausstattung. Ravensburg, O. Maier. In-folio, 40 pl. av. 4 p. de texte.

Wagner (R.). — L'arte e la rivoluzione (1849). Genova. In-16, 93 p.

Walsh (Furze). — How to paint in oil. London, Fifield. In-16, 58 p.

Wardle (Jane). — The artistic temperament. London, Alston Rivers. In-8, 326 p.

Wendt (W.). — Die Entwicklungstendenzen und die Zukunft der Menschheit. Essays. Leipzig, Thüringische Verlags-Anstalt G. M. B. H. In-8. 43 p.

Wiedemann (P.). — Der kleine Bildhauer. Illustrierte Anleitung zum Modellieren in Ölthon (Plastilina) und Förmen in Gips. Berlin, H. Wandler. In-8, 28 p.

Woermann (K.). — Von deutscher Kunst Betrachtungen und Folgerungen. Esslingen, Neff. In-8, III-85 p. av. 52 fig. et 8 pl.

Wright (T.). — The Life of Walter Pater London, Everett. 2 vol. in-8, 392 et 298 p.

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE

Ajalbert (J.) et Dumonthier (S.). — Histoire et guide illustré du château de la Malmaison. Paris, Truchy. In-8, 65 p. av. fig.

Alcade del Rio (H.). — Las pinturas y grabados de las cavernas prehistoricas de la provincia de Santander (Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña y Castillo). Porto, impr. portuguesa. In-8, 42 p. av. planches.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausg. von M. Thieme und F. Becker. I. Band. Leipzig, Engelmann. In-8, XII-600 p.

Arène (E.). — Monographie de la ville de Levens (Alpes-Maritimes). Nice, Malrano. In-8, 32 p. et grav.

Artistic guide to Siena and its environs. Firenze, Soc. ed. fiorentina. In-16, av. 37 fig & 1 plan.

Baker (E.-A.) et Balch (H.-E.). — The netherwold of Mendip. Explorations in the great caverns of Somerset, Yorkshire, Derbyshire, and elsewhere. London, Simpkin. In-8, 184 p. av. fig.

Baracconi (G.). — Venere. Torino, Soc. tip. edit. nazionale. In-8, 386 p. av. 43 pl.
« Biblioteca d'arte, n° 4. ».

Bargagli (P.-F.). — Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana senese. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 139 p. av. 166 fig.
Coll. « Italia artistica ».

Baudouin (M.). — Découverte scientifique d'un mégalithe funéraire inconnu par les lignes de direction de menhirs isolés. Paris, bureaux de la Société préhistorique de France. In-8, 16 p. av. 11 fig.

Baudouin (M.). — Les Menhirs de grès de la rive orientale du marais de Mont (Vendée). Paris, bureaux de la Société préhistorique de France. In-8, 76 p. av. 19 fig.

Baudouin (M.) et Lacouloumère (G.). — L'Allée couverte du Grand-Bouillac à Saint-Vincent-sur-Jard (Vendée). Fouilles et restauration. Paris, bureaux de la Société préhistorique de France. In-8, 52 p. av. 13 fig.

Baye (de). — Antiquités frankes trouvées en Bohême. Caen, Delesques. In-8, VII-249 p. av. 1 carte et 24 grav.

Bayeux. La Cathédrale (la Crypte. le Trésor, la Lanterne des morts). Les Eglises, les Vieilles Maisons, le Musée, la Tapisserie de la reine Mathilde. Guide composé en s'inspirant des travaux et manuscrits de M. l'abbé Lelièvre. Bayeux, Deslandes. In-16, 48 p. av. grav. et 1 plan.

Bazin (J.-L.). — Notice historique sur le village de Leives, d'aprés les archives antérieures à 1790. Chalon-sur-Saône, Bertrand. In-8, 156 p. av. fig.

Beani (G.). — La pieve di S. Andrea apostolo in Pistoia : memoria storica. Pistoia, tip. Sinibuldiana. In-8, 59 p. av. fig.

Bedin (P.). — Saint-Bertrand de Comminges, Saint-Just de Valcabrère. Toulouse, Privat. In-18, 190 p. av. 5 planches.

Behn (F.). — Die ficoronische Cista. Archäologische Studie. Leipzig, Teubner. In-8, 80 p. av. 2 pl.

Berden (J.-W.-H.). — Christelijke Kunst. Haarlem. Drukk. « De Spaarnestad ». In-8, 53 p.

Beringer (J.-A.). — Kurpfälzische Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert. Freiburg i. B., J. Bielefeld. In-8, 189 p. av. fig. et pl.

Bibliographie annuelle des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'Instruction publique (1903-1904), par R. de Lasteyrie et A. Vidier. Paris, Leroux. In-4 à 2 col., 295 p.

Bibliographie générale des cartulaires français ou relatifs à l'histoire de France, par H. Stein. T. IV : Paris, Picard & fils.- In-8, XV-627 p.

Bieber (Margarethe). — Das Dresdner Schauspielerrelief. Ein Beitrag zur Geschichte des trag. Costüms und der griechischen Kunst. Bonn, F. Cohen. In-8, VI-91 p. av. fig. et 1 planche.

Bigot (A.). — Monographie de Tour, près Bayeux, depuis les origines jusqu'à 1802. Bayeux, Auvray. In-8, 199 p. av. 9 grav. et 1 plan hors texte.

Die Bildnisse der Königin Luise. Herausg. von Paul Seidel. Berlin, Gesellschaft zur Verbreitung klass. Kunst. In-4, 12 pl. av. VIII p. de texte.

Blink (H.). — Van Eems tot Schelde. Wandelingen door und en nieuw Nederland. Dil. IV (III-404 p. av. fig. et 1 planche). Amsterdam, Van Holkema & Warendorff. In-folio.

Blume (T.). — Der Hildesheimer Silberfund. Unter Benutzung der grundleg. Schriften von Heinrich Holzer, sowie der Arbeiten von Jul. Lessing, Hans Graeven und Ed. Baumann. Hildesheim (Lax). In-8, 47 p. av. 23 planches.
Publié également en anglais (même éditeur).

Boissier (G.). — Roma e Pompei : passeggiate archeologiche. Traduzione italiana con illustrazioni, appendice e note di

Arturo Jahn Rusconi. Torino, Soc. tip. edit. nazionale. In-8, 519 p. av. fig.

Bourdin (E.). — Henri Bouchot, de l'Institut (1849-1906). L'Homme et l'Œuvre. Besançon, impr. Jacquin. In-8, 42 p. av. portrait.

Bredt (E.-W.). — München als Kunststadt, Berlin, Marquardt & Co. In-16, 150 p. av. 33 fig.
Coll. « Die Kunst ».

Brinckmann (A.). — Die praktische Bedeutung der Ornamentische für die deutsche Frührenaissance. Strassburg, Heitz. In-8, x-98 p. av. 25 pl.

Brinton (S.). — Mantua. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, viii-184 p. av. 85 fig.
Coll. « Berühmte Kunststätten ».

Brueckner (A.). — Lebensregeln auf Athenischen Hochzeitsgeschenken. Berlin, G. Reimer. In-8, 19 p. av. 6 fig. et 2 pl.

Budge (E.-A.-W.). — The Egyptian Sûdân : its history and monuments. London, K. Paul. 2 vol. in-8 : 682 et 628 p. av. fig.

Burns (R.). — The Christ Face in Art. London, Duckworth. In-8, 274 p. av. 62 fig.

Burrows (R.-M.). — The discoveries in Crete and their bearing on the history of ancient civilisation. London, Murray, In-8, 260 p.

Calvert (A.). — Seville. An historical and descriptive account of « The Pearl of Andalousia ». London, Lane. In-8, 162 p. av. grav.

Calvert (A.) et Gallichan. — Cordova : a city of the Moors. London, Lane. In-8, 124 p. av. planches.

Caradec (Th.). — Coins d'Auvergne. Paris, Paulin & Cie. In-8, vi-306 p. av. grav.

Cartulaires de l'abbaye de Molesme, ancien diocèse de Langres (916-1260). Recueil de documents sur le nord de la Bourgogne et le midi de la Champagne, publié avec une introduction diplomatique, historique et géographique, par J. Laurent. T. Ier : Introduction. Paris, Picard. In-4, xxxii-354 p. av. cartes et planches.

Cartulaire municipal de la ville de Villefranche (Rhône), suivi d'un appendice d'actes des Archives de la ville. Publié d'après les manuscrits originaux par A. Besançon. Villefranche-sur-Saône, Ruban. In-8, xii-224 p.

Cartulaire et Obituaire du prieuré des Bonshommes de Craon, publiés par P. de Farcy. Laval, Ve Goupil. In-8, 155 p.

Celso (C.). — Nozioni d'arte per il clero. Firenze. In-8, viii-290 p. av. pl.

Chapot (V.). — La Colonne torse et le Décor en hélice dans l'art antique. Paris, Leroux. In-8, 182 p. av. 210 fig.

Chledowski (K.). — Dwór w Ferrarze [La Cour de Ferrare]. Lemberg. In-8, 544 p. av. 41 pl.

Clec'h (J.). — Visite à la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon et à la chapelle de Notre-Dame-du-Créisker. Morlaix, impr. Le Goaziou. In-8, 86 p.

Clermont-Ganneau (C.). — Recueil d'archéologie orientale. T. VIII, livr. 2 à 5 (p. 17 à 80 av. planches). Paris, Leroux. In-8.

Cléry. La Basilique. Les Sépultures. Collections artistiques. Curiosités de la ville et des environs. Orléans, impr. Pigelet. In-16, 32 p.

Collignon (A.). — La Bibliothèque du duc Antoine. Recherches bibliographiques, suivies de l'Inventaire annoté. Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie. In-8, 140 p. et 1 pl.

Condette (F.). — Notice historique sur Tingry. Arras, impr. Lanthier. In-8, ii-318 p.

Conférence des Sociétés savantes, littéraires et artistiques de Seine-et-Oise. Troisième réunion tenue à Rambouillet, les 16 et 17 juin 1906. Versailles, impr. Aubert. In-8, 231 p.

Congrès préhistorique de France. Compte rendu de la deuxième session. Paris, Schleicher. In-8, 660 p. av. fig. et pl.

Coulon (H.). — Les Vases appelés biberons trouvés dans les sépultures des enfants (époque gallo-romaine). Paris, Leroux. In-8, 17 p. av. 2 pl.

Creuzet (E.). — Histoire seigneuriale, civile et paroissiale de Saintry, arrondissement de Corbeil (Seine-et-Oise). 1re partie. Paris, Picard. In-8, 211 p. av. grav.

Cultrera (G.). — Saggi sull' arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiana. Roma, Loescher. In-8, xlviii-234 p.

Cumont (Franz) et Cumont (Eugène). — Studia pontica. II : Voyage d'exploration archéologique dans le Pont et la petite Arménie (p. 107-375 av. fig., planches et cartes). Bruxelles, Lamertin. In-8.

Daun (B.). — Die Kunst der 19. Jahrhunderts, 9-11. Lief. (p. 321-464, av. fig.). Berlin, Wattenbach. In-8.

Davies (Randall). — English Society of the eighteenth Century in contemporary art. London, Seeley & Co. In-8, x-75 p. av. 43 fig. et 4 pl.
No spécial du « Portfolio ».

Davis (Th.-M.), Maspero (G.), Newberry (P.-E.) et Carter (H.). — The tomb of Iouiya and Touiyou. Being description of Theodore M. Davis' excavations at Bibân el Molûk. London, Constable. In-4, av. fig.

Delattre. — Le Culte de la Sainte Vierge en Afrique, d'après les monuments archéologiques. Lille et Paris, Desclée, de Brouwer & Cie. In-8, xii-243 p. av. fig. et pl.

Della Seta (A.). — La genesi delle scorcio nell' arte greca. Torino. In-4, 124 p. av. 15 planches.

Delorme (E.). — Histoire de Cormeilles-en-Parisis. Paris, impr. P. Dupont. In-4, 272 p. av. grav., pl. et plans.

Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. I. Band, 1. Lief. (p. 1-32). Jena, Diederichs. In-4.

Dick (S.). — The heart of Spain. An artist's

impressions of Toledo. London, Foulis. In-12, 172 p. av. fig.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R. Dom Fernand Cabrol, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fasc. 12 (B.-Baptême) (col. 1 à 288 av. grav. et 2 pl.). Paris, Letouzey. In-8 à 2 col.

Diehl (C.). — Palerme et Syracuse. Paris, Laurens. In-4, 168 p. av. 129 grav.
Coll. « Les Villes d'art célèbres ».

Di Giacomo (S.).—Napoli. Parte I. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 176 p. av. 192 fig.
Coll. « Italia artistica ».

Digonnet (F.). — Le Palais des Papes d'Avignon. Avignon, Seguin. In-8, 428 p. av. 1 plan et 7 pl.

Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xe au XIXe siècle, recueillis par A. Weissman... formant suite à l'ouvrage de feu J.-J. van Ysendyck. Livr. 7-12 (pl. 37-72). Haarlem, Kleinmann. In-folio.

Doublet (G.). — Inventaire du trésor de la cathédrale de Grasse en 1423. Paris, Imp. Nationale. In-8, 19 p.

Dubois (A.). — Notes sur Saint-Loup-de-Varennes. Chalon-sur-Saône, Bertrand. In-8, 47 p. av. fig.

Du Brossay (E.-C.). — Notes sur Château-Gontier pendant la première moitié du XVIIe siècle. Laval, Ve Goupil. In-8, 258 p. et plan.

Dufay (P.). — Étude iconographique sur Ronsard. Le Portrait, le Buste et l'Epitaphe de Ronsard au Musée de Blois. Paris, Champion. In-8, 18 p. et portrait.

Dugas (C.) et Laurent (R.). — Essai sur les vases de style cyrénéen. Paris, Leroux. In-8, 56 p. av. 30 fig. et 2 pl.

Duhn (F. von). — Pompeji, eine hellenische Stadt in Italien. Leipzig, Teubner, In-8, 115 p. av. 62 fig. et 1 planche.

Dumonthier (E.). — Histoire et Guide illustré du Panthéon. Paris, Truchy. In-8, 65 p. av. fig.

Erman (A.). — La Religion égyptienne. Traduction française par Ch. Vidal. Paris, Fischbacher. In-8, 360 p. av. 165 grav.

Excursion archéologique de la Société historique et archéologique du Maine à Sainte-Suzanne, Evron, le Château du Rocher de Mézangers et Jublains (4 juillet 1906). Notes et documents photographiques. Le Mans, libr. de Saint-Denis. In-8, 64 p.

Ficker (J.). — Denkmäler der elsässischen Altertums-Sammlung in Strassburg i. Elsass. Christliche Zeit. Herausg. im Auftrage der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtl. Denkmäler im Elsass. Strasburg (Beust). In-4, 52 pl. av. XXVII p. de texte ill.

Fink. — Die Crhistus-Darstellung in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtliche Studie. Breslau, Aderholz. In-8, 48 p.

Finnemore (J.). — Japan. London, A. & C. Black. In-8, VIII-88 p. av. 8 fig.

Finnemore (J.). — India. London, A. & C. Black. In-8, VIII-87 p. av. 12 fig.

Finnemore (J.). — France. London, A. & C. Black. In-8, VIII-86 p. av. 12 fig.

Finnemore (J.). — Italy. London, A. & C. Black. In-8, VIII-88 p. av. 12 fig.

Foloci Pulignani (M.). — Foligno. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 154 p. av. 165 fig.
Coll. « Italia artistica ».

Fons (P.). — Le Décor du Quattrocento. Paris, Sansot. In-18, 48 p.

Fouquier (M.). — Les Grands Châteaux de France. Préf. de P. de Nolhac. T. II. Paris, impr. pour M. Marcel Fouquier. In-4, 245 p. av. grav. dans le texte et hors texte.

Fourdrignier (E.). — Poteries dolméniques. Empreintes et impressions digitales. Paris, Schleicher. In-8, 23 p. av. 6 fig.

Foville (J. de). — Gênes. Paris, Laurens. In-4, 152 p. av. 130 grav.
Coll. « Les Villes d'art célèbres ».

Franqueville (de). — Histoire de Bourbilly. Paris, Hachette. In-8, XI-273 p. et 20 grav.

Fremont (C.). — Les Outils préhistoriques ; leur évolution. Paris, Dunod & Pinat. In-4, 48 p. av. fig.

Furrer (K.). — Geschichte der Kirche und Gemeinde St. Peter Zürich zur Erinnerung an den 200jährigen Bestand des neuen Gotteshauses. Zürich (Fäsi & Beer). In-8, 74 p. av. fig. et 3 portraits.

Gabelentz (H. von der). — Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Strassburg, Heitz. In-8, X-305 p.

Ganz (P.) et Major (E.). — Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinets und die Amerbach'schen Inventare. Basel, Leipzig, Beck. In-8, 68 p. av. fig. et 1 pl.

Gayet (A.). — L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés par Ch. Errard. III : Ravenne et Pompose ; Saint-Vitel et l'abbaye des Bénédictins. Paris, Gaillard. In-folio, 76 p. avec 30 planches.

Gayet (A.). — La Civilisation pharaonique. Paris, Plon-Nourrit et Cie. In-16, VIII-333 p.

Gayet (A.). — Le Culte bachique à Antinoé. Paris, Leroux. In-18, 38 p. av. grav.

Gazier (G.). — Henri Bouchot, membre de l'Institut, conservateur des Estampes à la Bibliothèque Nationale (26 septembre 1849-10 octobre 1906). Besançon, impr. Dodivers et Cie. In-8, 51 p. et portrait.

Gerstfeldt (O. von). — Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. Esslingen, P. Neff. In-8, II-51 p. av. fig.

Götze. — Gotische Schnallen. (Germanische Funde aus der Völkerwanderungszeit). Berlin, Wasmuth. In-4. 35 p. av. fig. et 15 planches.

Golberg (M.). — Fleurs et Cendres. Impressions d'Italie. Reims, éd. de la *Revue lit*

téraire de Paris et de la Champagne; Paris, Messein. In-8, 110 p. av. 9 grav.

Gorski (K.-M.). — Polnische moderne Kunst (1887 bis 1894). Krakau. In-8, 79 p.

Grierson (Elizabeth). — Scotland. London, A. & C. Black. In-8, viii-86 p. av. 12 fig.

Guebhard (A.). — Les Enceintes préhistoriques (Castelars) des Préalpes-Maritimes. Nice, impr. de *L'Eclaireur*. In-8, 22 p. av. fig.

Guilhermy (F. de). — Montmartre. Paris, « Le Vieux Montmartre ». In-8, vii-164 p. av. 1 portrait.

Gurlitt (C.). — Dresden. Berlin, Marquardt & Co. In-16, 115 p. av. 25 fig.
Coll. « Die Kultur ».

Gurlitt (C.). — Historische Städtebilder. II. Serie, 4. Heft : Lüttich. Berlin, Wasmuth. In-folio, 29 pl. av. 29 p. de texte ill.

Guyer (S.). — Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der Schweiz. Leipzig, Dieterich. In-8, xiii-115 p. av. 31 fig.

Haendcke (Berth.). — Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jährigen Krieges. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, x-464 p.

Helbig (J.). — Le Baron Béthune, fondateur des Ecoles Saint-Luc, Préf. par le comte Verspeyen. Lille, Bruges, Desclée, de Brouwer & Co. In-4, vii-400 p. av. fig. et 47 planches.

Herseling (D.-C.). — Essai sur la civilisation byzantine. Traduction française, par G. Schlumberger. Paris, Picard. In-16, 394 p. av. fig.

Herzfeld (E.). — Samarra. Aufnahmen und Untersuchungen zur islamicher Archäologie. Berlin, Behrend & Co. In-8, viii-92 p. av. fig. 7 planches et 1 carte.

Heuer (R.). — Thorn-St. Georgen. Geschichte der Georgengemeinde, ihrer alten Kirche und ihres Hospitals. Baugeschichte und Baubeschreibung der neuen Georgenkirche in Thorn-Mocker. Thorn, E. Golembiewski. In-8, vii-163 p. av. 15 fig. et 1 plan.

Hichtcock (F.-R.-M.). — Types of celtic life and art. Saalen, Bryers. In-8, 194 p.

Hohlwein (N.). — Les Papyrus grecs d'Egypte. Besançon, impr. Jacquin. In-8, 43 p.

Hope Moncrieff (A.-R.). — Middlesex. London, A. & C. Black. In-8, x-160 p.

Horack (P. J. de). Œuvres diverses. Paris, Leroux. In-8, lxviii-178 p. av. planches.
« Bibliothèque égyptologique », t. 17.

Hosstrup (de). — Italie septentrionale et centrale. Un journal de voyage. Montauban, imp. des orphelins imprimeurs de la Maison paternelle. In-8, 456 p. et 1 pl.

Hurault (E.). — De Rome à Florence. Châlons-sur-Marne, impr. Martin frères. In-18, 112 p. et grav.

Hutton (E.). — Florence and the Cities of northern Tuscany, with Genoa. London, Methuen. In-8, viii-436 p. av. 32 planches.

Index of archæological Papers 1665-1890. Compiled by G. Laurence Gomme, F. S. A. London, Constable. In-8, iii-910 p.

Institut papyrologique de l'Université de Lille. Papyrus grecs, publiés sous la direction de P. Jouguet, P. Collart, J. Lesquien, M. Xoual. T. I, Fasc. 1 : Papyrus ptolémaïques (66 p.). Paris, Le roux. In-4.

Inventaire des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Louvain. Bruxelles, Guoyt. In-8, 104 p. av. planches.

Inventare des grossherzogl. badischen general-Landesarchiv. Herausg. von der grossherzogl. Archivdirektion. II. Band, 2. Hälfte (viii et p. 195-394). Karlsruhe, C.-F. Müller. In-8.

Jacobsen (R.). — Carel van Mander (1548-1606) dichter en prozaschrijver. Rotterdam, W. L. & J. Brusse. In-8, v-259 p.

Jahres-Mappe 1907 der deutschen Gesellschaft zür christliche Kunst. Nebst erläut. Text von R. Hoffmann. München. In-4, 12 pl. av. 24 p. de texte ill.

Jameson (Anna Brownell). — Legends o the Madonna, as represented in the fine arts. London, Hutchinson. In-12, 508 p. av. grav.

Jecquier (H.). — Note sur la découverte de saumons de plomb romains au Coto Fortuna (Province de Murcie). Paris, Leroux. In-8, 11 p. av. 1 fig.

Jerrold (Maud-F.). — Vittoria Colonna. With some account of her friends and her times. London, Dent. In-8, 348 p.

Joly (H.-L,). — Legend in Japanese Art. A description of historical episodes, legendary-characters, folklore myths, religioses symbolism, illustrated in the arts of old Japan. London, Lane. In-4, av. 400 grav., dont 16 planches en couleur.

Jonas (M.). — Notes of an Art Collector. London, Routledge. In-8, 64 p. av. fig.

Jungman (Beatrix). — Holland. London, A. & C. Black. In-8, viii-82 p, av. 12 fig.

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1908. Herausg. von Jos. Schlecht. München, Gesellschaft für christliche Kunst. In-4, 16 p. av. fig.

Kaufmann (C.-M). — Die Ausgrabung des Menas-Heiligtümer in der Mareotiswürte. Bericht über die von C. M. Kaufmann und 1. C.E. Falls veranstalteten Ausgrabung des Nationalheiligtums der altchristlichen Aegypter. I. Periode : November 1905-Juni 1906 (107 p. av. 54 fig.); — Zweiter Bericht über die Ausgrabung des Menas-Heiligtümer in der Mareotis-Wüste (110 p. av. 58 fig. et 7 planches). Kairo, Diemer. In-8.

Kervyn de Lettenhove (H.). — La Toison d'Or. Notes sur l'institution et l'histoire de l'ordre depuis l'année 1429 jusqu'à l'année 1559. Bruxelles, G. van Oest. In-4, 116 p. av. 42 planches.

Kirchberger (T.). — Anfänge der Kunst und

der Schrift. Esslingen, Neff. In 8, 49 p. av. 19 fig. et 1 planche.
Coll. « Führer zum Kunst. »

KLEIN (W.). — Geschichte der griechischen Kunst. 3. Band [et dernier] : Die Kunst der Diadochenzeit. Leipzig, Veit & Co. In-8, v-432 p.

KLEINCLAUSZ (A.). — Dijon et Beaune. Paris, Laurens. In-8, 168 p. av. 119 grav.
Coll. « Les villes d'art célèbres ».

KLUGE (T.). — Die Darstellungen der Löwenjagd im Altertum. Diss. Giessen. In-8, 83 p.

KOHLHAGEN (H.-T. von). — Die Heraldik am Aeusseren Bamberger Bauten. Bamberg, Handels-Druckerei und Verlagsh. In-8, 56 p. av. 7 planches et 1 plan.

KOZICKI (W.). — Sw. Sebastjan... [Saint-Sébastien. Étude comparative pour l'histoire de l'art italien]. Cracovie. In-8, 136 p. av. 24 fig.

KROGH-TONNING (K.). — Die heil. Birgitta von Schweden. Kempten, Kösel. In-8, VIII-142 p. av. 20 grav.

Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akadem. Lehrtätigkeit von H. WEIZSÆCKER, M. SEMRAU, A. WARBURG, R. KAUTZSCH, O. WULFF, P. SCHUBRING, J. von SCHMIDT, K. SIMON, G. Graf VITZTHUM, W. NIEMEYER. W. PINDER. Leipzig, Hiersemann. In-8, VII-179 p. av. fig. et planches.

KUPKA (P.). — Zur Genesis der Totentänze. Stendal (E. Schulze). In-8, 24 p.

KUTTER (P.) — Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Strassburg, Heitz. In-8, XI-148 p. av. 7 pl.

LAALAND (W.). — A short-guide to Rouen. Its monuments and environs with historical introduction. Rouen, Lestringant. In-18, 128 p. et grav.

LABANDE (L.-H.). — L'Église Notre-Dame-des-Doms d'Avignon, des origines au XIII[e] siècle. Paris, Impr. Nationale. In-8, 88 p. av. fig. et planches.

LAMBEAU (L.). — L'Iconographie de la place Royale. Saint-Denis, impr. Bouillant. In-8, 55 p.

LANCIANI (R.). — The golden days of the Renaissance in Rome. From the Pontificate of Julius II to that of Paul III. London, Constable. In-8, 354 p. av. fig.

LAVENIR (F.-X.). — Documents et traditions sur la paroisse de La Tour-de-Salvagny, anciennement annexe de Lentilly. Lyon, Grange. In-8, XIV-223 p. et pl.

LAVILLATTE (H. de). — Esquisses de Boussac (Creuse). Paris, Emile-Paul. In-8, 240 p. av. grav.

LA VILLERABEL (A. de). — Visite à Notre-Dame-de-La-Fontaine et à Saint-Brieuc, Saint-Brieuc, impr. Prud'homme. In-8. 16 p. av. grav. et musique.

L. D. — Die ursprüngliche Willibrordus-Kirche in Echternach, die heutige Crypta, die sich unter dem Chor der Basilika und der Sebastianuskapelle ausdehnt. Luxemburg. (Echternach, W. Speck). In-8, 24 p, av. fig.

LECLERCQ (H.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII[e] siècle. T. I et II. Paris, Letouzey. 2 vol. in-8 : 599 p. et 681 p.

LE CLERT (L.). — Les Abbayes de l'ancien diocèse de Troyes. Additions et Corrections à la « Gallia Christiania ». T. XII. Paris, Imp. Nationale. In-8, 27 p.

LEFÈVRE-PONTALIS (E.). — A travers le Beauvaisis et le Valois. Caen, Delesques. In-8, 103 p. av. pl.

LE GRAND (L.). — Le Prieuré de Train au diocèse de Sens. Fontainebleau, impr. Bourges. In-8, 19 p. av. 1 pl.

LEGRAND (M.). — Compte de recettes et dépenses de la fabrique de l'église collégiale Notre-Dame d'Étampes (1513-1515). Fontainebleau, impr. Bourges. In-8, 47 p.

LEPORE (G,). — Manuale di arte sacra, secondo i recenti programmi di SS. Pio X. Roma, Desclée, Lefebvre & Co. In-16, 144 p.

LIGER (F.). — Les Osismiens, Vorganium, Vorgium, Gésocribate, Is ou Kéris et Saliocane. Le Mans, libr. de Saint-Denis. In-8, 95 p.

LIPPARINI (G.). — Storia dell' arte con prefazione di Enrico PANZACCHI. Firenze, Barbéra. In-16, 460 p. av. fig.

LÖWY (E.). — The interpretation of nature in earlier greek art. Translated by John FOTHERGILL. London, Duckworth. In-8, 120 p. av. 60 fig.

LOHEST (F.). — Franchimont. Liége, impr. Poncelet. In-8, 31 p. av. 2 plans et 1 planche.

LOISEL (A.). — Crypte de Saint-Gervais à Rouen. Guide archéologique et notice historique sur la crypte et l'église Saint-Gervais. Rouen, G. Cacheux. In-8, 26 p. av. 1 grav.

LORENZO (G. de). — L'Etna. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 154 p. av. 153 fig.
Coll. « Italia artistica ».

LORENZONI (A.) — Cadore. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 138 p. av. 122 fig.
Coll. « Italia artistica ».

LÜTGENDORFF (W.-L.-M.). — Lübeck zur Zeit unserer Grossväter. Lübeck, Nöhring. In-4, III-36 p. av. 26 planches.

MAINDRON (M.). — Dans l'Inde du Sud (Le Coromandel). Paris, Lemerre. In-16, XI-296 p.

MALE (E.). — Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrh. in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Deutsch von L. ZUCKERMANDEL. Strassburg, Heitz. In-8, XIII-441 p. av. 127 fig. et 1 pl.

Manuel d'art musulman : Égypte, Syrie, Afrique du Nord, Espagne, Sicile, Perse, Turkestan, Asie Mineure, Turquie d'Europe, Inde, Birmanie, Extrême-Orient.

I : Architecture, par H. Saladin (xvi-596 p. av. fig.); — II : Les Arts plastiques et industriels, par G. Migeon (lxxxiii-477 p. avec fig.). Paris, Picard. In-8.

Marrai (B.). — La Primavera del Boticelli; la Cantoria di Luca della Robbia e di Donatello; la Sepoltura di Lemmo Balducci; Opere d'arte dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova. Fizenze, tip. Domenica. In-8, viii-80 p. av. 5 planches.

Martin (J.). — Pierres tombales, inscriptions et documents historiques de l'église cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône. Paris, Lechevalier. In-8, 144 p. av. 11 planches.

Marucchi (O.). — Manuale di archeologia cristiana. Roma, Desclée, Lefebvre & Co. In-8, 402 p. av. fig.

Maspero (G.). — Causeries d'Égypte. Paris, Guilmoto. In-8, ii-360 p.

Massip (L.). — Les Origines de Cransac et de son église. Rodez, impr. Carrère. In-16, 27 p.

Mayer (E.). — Pompeï as an art City. London, Siegle, Hill & Co. In-16, 80 p. av. 15 grav. hors texte.

Coll. « Langham Series of art monographs ».

Menpes (Dorothy). — Paris. London, Black. In-8, 194 p. av. gr. et 24 planches.

Mentienne. — Les Vieilles Maisons de Corbeil. Le Couvent des Récollets. Paris, Champion. In-8, ix-55 p. av. fig. et pl.

Comité du Centenaire de Mérimée. Prosper Mérimée. L'Homme, l'Ecrivain, l'Artiste. Paris. *Journal des Débats*. In-8, 175 p. av. 23 planches.

Merlin (A.). — Rapport sur les Inscriptions latines de la Tunisie découvertes depuis la publication du supplément du « Corpus inscriptionum latinorum ». Paris, Impr. Nationale. In-8, 232 p.

Merz (W.). — Siegel und Wappen des Adels und der Städte des Kantons Aargan. Aarau, Sauerländer & Co. In-8, iii-76 p. av. fig.

Meunier (Jorge). — Historia del arte. Trad. de Feder Spiegel. Barcelona, tip. « El anuario de la Exportación. In-8, 204 p.

Milloué (L. de). — Bouddhisme. Paris, Leroux. In-18, ii-208 p.

« Annales du Musée Guimet », t. 22.

Die Mode. Menschen und Moden in neunzehnten Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit. Ausgewählt von Oskar Fischel. Text von Marx von Boehm. 1818-1842. München, F. Bruckmann. In-16, 160 p. av. grav. dans le texte et hors texte.

Mohrmann (K.) et Eichwede (F.). — Germanische Frühkunst. Lief 12 [et dernière]. (10 pl. av. 6 et xxiv p. de texte ill.). Leipzig, Tauchnitz. In-4.

Monumenti antichi, pubblicati per cura della r. accademia dei Lincei. Vol. XVI, punt. 4 : Vasi dipinti dell' Italia meridionale, di M. Jatta (40 p. av. fig. et 13 pl.); — Vol. XVII : Gela, scavi dell' 1900-1905, di P. Orsi (776 p. av. fig. et atlas de 56 planches). Milano, Hoepli. In-4.

Morel. — L'Abbaye de Saint-Martin-aux-Bois. Clermont (Oise), impr. Daix frères & Thiron. In-8, 88 p. av. 4 planches.

Mottart (P.). — La Toison d'or d'Espagne. Bruxelles et Paris, Lebègue. In-8, 132 p. av. 5 pl.

Muller (S.). — L'Europe préhistorique. Principes d'archéologie préhistorique. Traduit du danois avec la collaboration de l'auteur par E. Philipot. Paris, Lamarre. In-8, 212 p. av. 161 grav. et 3 pl.

Muñoz (H.). — Monumenti d'arte mediaevale e moderna. Vol. I, fasc. 2-3 (de chacun 4 pl.). Roma, Danesi. In-folio.

Nass (L.). — Curiosités médico-artistiques. Paris, Libr. mondiale. In-8, ii-312 p. av. 253 dessins.

Naville (E.), Hall (H.-R.) et Ayrnot (E.-R.). — The elevent dynasty temple at Deir el Bahari. Part I. Memoir 1905-6. London, H. Frowde. In-4, avec grav.

Publ. de l'« Egypt Exploration-Fund ».

Nordenskiöld (E.). — Arkeologiska undersökningar; Perus och Bolivias gränstrakter 1904-1905. Upsala, Almqvist & Wiksall. In-4, 66 p. av. 7 planches.

Nordensvan (G.). — Konstnärsklubben 1858-1906. Stockholm, Wahlström & Widstrand. In-4, 138 p.

Normand (C.). — Les Monuments et Souvenirs tchèques en France. I : Le Monument de Jean de Luxembourg, la Croix de Bohême près de Crécy. Paris, Bureaux de l'*Ami des Monuments et des Arts*. In-8, 48 p. av. grav. et portrait.

Omond (G.-W.-T.). — Brabant and East Flanders. London, A. & C. Black. In-8, viii-120 p. av. 20 pl.

Panissard (P.). — Monographies de Labastide-Saint-Pierre, Corbarieu et Campsas, contenant les légendes de la martyre du Claux, de l'héroïne de Saint-Pierre, ainsi que la charte de Corbarieu. Montauban, impr. Forestié. In-8, 218 p. av. 1 portrait.

Parmentier (R.). — Le Hameau de Trois-Etots. Le Château, l'Eglise. Abbeville, impr. Paillart. In-8, 41 p. av. 4 pl.

Pascale (A.). — Pompei. Uses and customs to see intelligently Pompeian Antiquities. Napoli, B. Pellerano. In-24, 88 p.

Pasquier (F.). — Piles gallo-romaines dans le Couserans. Quelle pouvait être leur destination? Foix, Gadrat aîné. In-8, 5 p. av. pl.

Paternò-Castello (G.). — Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Aderno. Bergamo, Istituto ital. d' arti grafiche. In-8, 130 p. av. 125 fig.

Coll. « Italia artistica ».

Pauker (W.). — Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. Im Auftrage des hochwürd. Herrn Prälaten Friedrichs Piffl bearb. und herausg. I : Donate Felice von Allis und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Mit einem Hefte Akten. Wien, Braumüller. In-8, 25 et 23 p. av. fig.

Petit (J.). — Pontoise; Saint-Ouen-l'Aumône; Maubuisson, guide historique. Paris, Seyès. In-16, 76 p. av. 1 plan.

Pfleiderer (R.). — Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. Ulm, Ebner. In-8, VIII-230 p. av. 45 fig.

La Picardie historique et monumentale. Arrondissement d'Abbeville. Canton de Gamaches. Notices par Ph. des Forts et R. de Guyencourt. Amiens, Yvert & Tellier; Paris, Picard & fils. In-4, 48 p. av. 21 planches.

Pierron (S.). — L'Année artistique 1906. Bruxelles, imp. Ch. Bulens. In-8, 317 p. av. 100 fig.

Piette (E.). — L'Art pendant l'âge du renne. Album de 100 planches dessinées par J. Pillay. Paris, Masson. In-4, IV-120 p. av. 128 fig. et portrait.

Pitra (F.). — Der Kirchenschatz der kgl. Loretto-Kapelle an der Frag bei den PP. Kapuzinern in Klausen. Bozen, A. Auer & Co. In-8, 46 p. av. fig.

Plasnick (J.). — Z dziejow kultury wloskiego Krakowa. [Histoire de la Cracovie italienne). Cracovie. In-8, 148 p.

Pognon (H.). — Inscriptions sémitiques de la Syrie, de la Mésopotamie et de la Région de Mossoul, Paris, Gabalda & Cie. In-4, 100 p. av. grav. et 25 pl.

Poisat (L.). — Lorette au XIIe siècle. Arras et Paris, Sueur-Charuey. In-8, 52 p. av. 2 cartes.

Poli (X.). — La Corse dans l'antiquité et dans le haut Moyen âge. Des origines à l'expulsion des Sarrasins. Paris, Fontemoing. In-8, XI-214 p.

Pomiatki Polskie na obczyznie [Monuments d'art polonais à l'étranger]. Sous la direction de Fr. Pulawski. Liv. 1. Varsovie. In-4, 15 p. av. 7 planches.

Porée (C.). — Inventaire de la collection de Chastellux. Recueil des documents relatifs à la région de l'Yonne, tirés par M. de Chastellux de divers dépôts d'archives publics et privés. Paris, Picard. In-8, 450 p.

Porée (C.), Trucis (P. de); Déchelette (J.) et Philippe (A.). — Guide archéologique du Congrès d'Avallon en 1907. Caen, Delesques. In-8, 230 p. et plans.

Regestum Volaterranum (Regesten der Urkunden von Volterra (778-1303). Im Auftrage des Preuss. histor. Instituts bearb. von F. Schneider.). Roma, Loescher. In-8, LVI-448 p.
« Regesta Chartarum Italiæ, n° 1. »

Regestum Camaldulense (Pubblicato dall' Istituto Storico Italiano a cura di L. Schiaparelli e F. Baldasseroni). Vol. I. Roma, Loescher. In-8, XXV-289 p.
« Regesta Chartarum Italiæ, n° 2. »

Regestum S. Apollinaris Novi (Pubblicato dall' Istituto Storico Italiano a cura di V. Federici. Roma, Loescher. In-8, XVI-416 p.
« Regesta Chartarum Italiæ, n° 3. »

Reinach (S.). — Apolo. Historia general de las artes plasticas... Trad. castellana y apéndices por Rafael Domenech. Madrid, imp. de Bailly, Baillière & Hijos. In-16, VII-464 p. av. fig.

Relave (P.-M.). — Sury-le-Comtal en Forez. Essai d'histoire et d'archéologie. Montbrison, impr. Brassart. In-8, VIII-552 p. av. 24 dessins, 3 plans et 17 grav.

Renard (E.). — Köln. Leipzig, E.-A. Seeman. In-8, VIII-214 p. av. 188 fig.
Coll. « Berühumte Kuntstätten ».

Répertoire d'épigraphie sémitique, publié par la Commission du Corpus inscriptionum semiticarum, avec le concours de J.-B. Chabot. T. II. 1re livraison (501-750) (144 p.). Paris, Klincksieck. In-8.

Repertoryum zabytków przedhistorycznych Galicyi [Répertoire des antiquités préhistoriques de la Galicie orientale]. Éd. par W. Przybyslawski. Lemberg. In-8.

Reymond (M.). — Grenoble et Vienne. Paris, Laurens. In-4, 156 p. av. 118 grav.
Coll. « Les Villes d'art célèbres. »

Rimbaud (E.). — Saint-Jean-le-Centenier, monographie communale illustrée. Vals-les-Bains (Ardèche), impr. Aberlen & Cie. In-8, 52 p. av. fig.

Robillard de Beaurepaire (E. de). — Les Puys de Palinod de Rouen et de Caen. Ouvrage posthume, précédé d'une lettre de M. L. Delisle. Caen, Delesques. In-8, XVII-404 p. av. 3 grav.

Rodt (E. von). — Bern im 13. und 14. Jahrhundert. Bern, Francke. In-8, 183 p. av 28 fig. et 1 plan.

Roger (R.). — Inscriptions de l'église de Daumazan. Foix, Gadra aîné. In-8, 6 p.

Rogge (B.). — Bildersaal der christlichen Welt. Zwei Jahrtausende christlichen Lebens in Bildern nach Originalen hervorrag. Künstler. Mit erläut. Text. 1-8e Lief. Stuttgart, « Union ». In-4, av. fig. et planches.
L'ouvrage comprendra 40 livraisons.

Roma illustrata : storia, monumenti, édilizia, industria, commercio, arti, scienzo, etc. Milano, Sonzogno. In-8, 100 p. av. fig.

Rousselet (L.). — Au vieux pays de France. Excursions de vacances dans le bassin de la Loire (Touraine, Anjou, Berry, Sologne, Vendée et Bretagne). Paris, Hachette. In-8, 320 p. av. 137 grav.

Sainte-Suzanne (Mayenne). Son histoire et ses fortifications. Étude accompagnée de 18 plans ou gravures et publiée pour l'histoire féodale, par R. Triger, avec la collaboration du marquis de Beauchesne. Le Mans, lib. de Saint-Denis. In-8, VII-272 p.

Saint-Vincent-Brassac (Mis de). — Brassac, son passé historique. La Ballade du Castel-Sarrasi. Toulouse, imp. Saint-Cyprien. In-8, 104 p.

Say (Anne). — Pays artistes, Gand, Société coopérative Volksdrukkerij. In-16, 62 p.

Schwab (M.). — Rapport sur les Inscriptions hébraïques de l'Espagne. Paris, Imp. Nationale. In-8, 197 p. av. fig. et pl.

Scott (D.). — Liverpool. London, A. & C. Black. In-8, XII-168 p. av. 24 pl.

Sélincourt (B. de) et Henderson (M.-S.). — Venice. London, Chatto. In-8, 194 p. av. grav.

Senart (E.). — Origines bouddhiques. Paris, Leroux. In-18, 48 p.

Seymour (F.). — Siena and her artists. London, Fisher Unwin. In-8, 222 p. av. 16 fig. et un album.

Siebert (M.). — Die Madonnendarstellung in der alt-niederländische Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Diss. Heidelberg. In-4, 36 p.

Smith (Mrs. A. Murray). — Westminster Abbey, its Story and Association. London, Cassell. In-8, 396 p. av. fig.

Société préhistorique de France. Inventaires publiés par la commission d'étude des enceintes préhistoriques et fortificataires antéhistoriques. I. Meurthe-et-Moselle, par J. Beaupré. Paris, 21, rue Linné. In-8, 8 p. av. fig.

Soyez (E.). — Chapelle et confrérie de Saint-Sébastien à Amiens. Amiens, impr. Yvert & Tellier. In-8, II-61 p.

W. Spemann's Künstlerlexikon. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde. 1. Lief. (p. 1-64 av. pl.). Stuttgart, Spemann. In-8.

L'ouvrage comprendra 20 livraisons.

Springer (J.). — Sebastian Brants Bildnisse. Strassburg, Heitz. In-8, 26 p. av. 3 fig. et 2 planches.

Stein (M.-A.). — Ancien Khotan detailed report of archæological explorations in Chinese Turkestan. Carried and described under the orders op H. M. Indian Government. Oxford, Clarendon Press. 2 vol. in-4 av. grav.

Teignmouth Shore (W.). — Canterbury. London, A. & C. Black. In-8, x-122 p. av. 20 planches.

Teignmouth Shore (W.). — Kent. London, A. & C. Black. In-8, x-240 p. av. 75 pl.

Thiéry (M.). — Péronne, étude d'histoire locale. Péronne, Loyson. In-16, 21 p. av. 1 grav.

Thommesen (R.). — Antiken. Kristiania, Aschhoug & Co. In-8, 72 p.

Travers (A.). — Les Inscriptions gauloises et le Celtique de Basse-Bretagne. Rennes imp. Oberthur. In-18, 116 p.

Tuker (M.-A.-R.). — Cambridge. London, A. & C. Black. In-8, xx-396 p. av. 77 pl.

Urseau (C.). — Une excursion en Anjou : Serrant, Chalonnes, Rochefort, Béhuard et Savennières. Lecture faite à la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers. Angers, Germain & Grassin. In-8, 16 p.

Vasari (G.). — Renaissancens ypperste Kunstnere. Leonedotegninger og Skildringer of Masaccio, Donatello, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, Verrocchio, Perugino, Signorelli, Leonards fra Vinci, Raffael, Michelangelo og Tizian. Förste Gang udgivne i Aaret 1550, Oversatte og forsynede med korrigerende Noter af Emil Rasmussen. Kóbenhavn, Gyldendal. In-4, 278 p.

Vasari. — Stories of the Italian Artists. Arranged and translated by E.-L. Seeley. London, Chatto. In-8, 338 p. av. fig.

Van den Brule (A.). — L'Orient hellène (Grèce, Crète, Macédoine). Paris, Juven. In-8, 320 p. av. ill.

Venise et ses monuments. 2e série. Paris, Guérinet. In-4, 78 pl.

Venezia e il Veneto, compresi il lago di Garda, il Cadore, Trento, Trieste e l'Istria. Milano, frat. Treves. In-16, av. fig. et 5 cartes.

Venezia illustrata : storia, monumenti edilizia, industria, commercio, arti, lettere, scienze, ecc. Milano, Sonzogno. In-8, 99 p. av. fig.

Vernier (E.). — La Bijouterie et la joaillerie égyptiennes. Paris, Fontemoing. In-4, VII-156 p. av. fig. et 25 pl.

« Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire sous la direction de M. E. Chassinat », t. II.

Viel (J.). — Notre-Dame du Trésor de Remiremont. Notice historique. Remiremont, impr. Kopf-Roussel. In-8, 18 p. av. grav.

Vingt siècles du Médoc et de Soulac-sur-Mer (Souvenirs de voyage), par un membre de la Société française d'archéologie. Bordeaux, impr. Pech & Cie. In-12, 136 p. av. 16 dessins, plans et cartes.

Viré (A.). — Le Lot, Padirac, Rocamadour, Lacave, Guide du touriste, du naturaliste et de l'archéologue. Paris, Masson. In-16, VII-311 p. av. 87 grav. 3 cartes et 3 plans.

Vom Heiland. Ein Buch deutscher Kunst. Herausg. von der Freier Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mainz, J. Scholz. In-8, 18 planches av. 1 p. de texte.

Vulliamy (L.). — Examples of classic ornament from Greece and Rome. A series of 20 plates, selected and with notes by R.-P. Spiers. London, Batsford. In-folio.

Vulliaud (P.). — De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance. Paris, Bibliothèque des Entretiens idéalistes. In-16, 37 p.

Walker (F.-S.). — Ireland. London, A. et C. Black. In-8, 232 p. av. 10 planches.

Weigall (A.-E.-P.). — Some Inscriptions in prof. Petrie's collection of Egyptian antiquities. Paris, Champion. In-4, 8 p. av. fig.

The Westminster cathedral. A face criticism. By an architectural Student. London, Fisher Unwin. In-4, 43 p. av. 9 pl.

The year's art 1907. A concise epitome of all matters relating to the arts of painting, sculpture, engraving and architecture and to schools of design, which have occurred during 1906, etc. Compiled by A.-C.-R. Carter. London, Hutchinson. In-8, 600 p.

Zmigrodski (M.). — Historja sztuki w Polsce. [Abrégé de l'histoire de l'art en Pologne]. Cracovie.

Zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes der Verbindung deutscher Kunstakademiker Athenaia. Wien Ostern 1907. Geleitet von J. Trautzl. Wien (Konegen). In-4, 28 p. av. fig.

III. — ARCHITECTURE

L'Architecture et la Décoration aux palais du Louvre et des Tuileries. 10e livr. [et dernière] (16 planches). Paris, Eggimann. In-folio.

Arens (F.). — Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer, Essen, Frendebeul & Koenen. In-8, 72 p. av. fig. et 1 plan.

L'Arte classica in Italia. Particolari di architettura e lavori d'arte industriale di tutte le epoche raccotti in ordine alfabetice di città. Vol. I : Amalfi, Anagori, Ancona, Aosta, Arezzo, Ascoli Piceno, Assisi, Asti, Torino, Crudo & C. In-8, 117 planches.

Baltzer (F.). — Die Architektur der Kultbauten Japans. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 324 p. av. 329 fig.

Bargagli-Petrucci (F.). — Le Fonti di Siena e i loro acquedotti. Note storiche dalle origini fino al 1555. Firenze, Olschki. In-4, 356-610 p. av. 28 fig. et 3 cartes.

Basler Bilder zür Förderung des Verstandnisses für eine harmonische Gestaltung unseres Stadtbildes. Herausg. von der Schweizer. Vereinigung für Heimatschutz, Section Basel. 1906, I (10 pl. av. 1 feuille de texte). Basel (B. Wepf & Co). In-4.

Baudin (H.). — Les Constructions scolaires en Suisse. Ecoles enfantines, primaires, secondaires, salles de gymnastique, mobilier, hygiène, décoration, etc. Genève, Kündig. In-4, 568 p. av. 612 fig. & 32 planches.

Baudot (A. de) et Perrault-Dabot (A.). — Cathédrales de France. Fasc. 4 (25 pl.). Paris, Laurens. In-4.

Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten. Mit histor. geogr. Einleitung von Prof. Dr Schafer. 10. Lief. [et dernière] (12 pl. av. IV p. de texte). Mit Textheft (XIV-331 p. av. 548 fig.). Dresden, Kühtmann. In-4.

Baumeister (E.). — Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Strassburg, Heitz. In-8, 78 p. av. 31 pl.

Baumgarten (F.). — Das Freiburger Münster, beschrieben und kunstgeschichtlich gewürdigt. Stuttgart, Seifert. In-8, VII-59 p. av. plan et 9 planches.

Bax (P.-B.-I.). — The cathedral church of Bangor. An account of its fabric and a brief history of the see. London, Bell. In-8, 64 p.

Beaudry (A.). — L'Église de Montigny-en-Chaussée (Oise). Caen, Delesques. In-8 28 p. av. pl.

Belcher (J.). — Essentials in Architecture. An analysis of the principles and qualities to belooked for in buildings. London, Batsford. In-8, XV-171 p.

Berlepsch-Valendas (H.-E.). — Bauernhaus und Arbeiterwohnhaus in England. Eine Reisestudie. Stuttgart, Engelhorn. In-4, 20 p. av. 37 fig. et 20 planches.

Beschrijving der kerken, kloosters en abdijën to Antwerpen, met de daarin bestaande rijkdommen schatten, enz., en 't verhaal van de schade door de zelve in de 18de eeuw ondergaan volgens en oude, deels gedrukte deels schriftelijke antwerpsche kronick, uitgegeven door D. Verswijel. Antwerpen, drukk. D. de Cauwer. In-8, 47 p.

Beschriving van den toren van de kathedrale kerk van Antwerpen gevolgd door degene van de kunstige sneeuwbeelden binnen de stad met klinkdicht op de bevrozen rivier de Schelde in den winter van Januari 1716 volgens eene oude gedrukte antwerpsche kronijk, witgegeven door D. Verswijvel. Antwerpen, drukk. C. De Cauwer. In-8, 42 p.

Beylié (H. de). — L'Architecture des Abbassides au IXe siècle. Voyage archéologique à Samara, dans le bassin du Tigre. Paris, Leroux. In-8, 18 p. av. 13 fig. et 6 pl.

Bishop (H.-H.). — Architecture, especially in relation to our Paris churches. London, S. P. C. K. [Société pour la propagation des connaissances chrétiennes]. In-8, 224 p.

Bosschère (J. de). — Édifices anciens ; fragments et détails. Anvers, Buschmann. In-8, 111 p. av. grav.

Boucherij (J.) et Everaert (L.). — De kerk van Hall en hare kostbaarheden. Antwerpen, drukk. « De vlamsche kunstbode ». In-8, 55 p.

Boulmont (G.). — Les Ruines de l'abbaye de Villers. Guide complet du visiteur. Gand, Vanderpoorten. In-8, VII-151 p. av. fig.

Brathe (P.). — Theorie des evangelischen Kirchengebäudes. Stuttgart, Steinkopf. In-8, VI-222 p.

Braun (J.). — Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Freiburg i. B., Herder. In-8, XII-208 p. av. 73 fig.

Brensztejn (M.). — Krzyze i kaplicki zmudzkie. [Croix et chapelles. Documents d'arpopulaire en Lithuanie]. Krakau. In-8, 16 p. et 64 planches.

Brinckmann. — Der Peter-Paulsdom in Zeitz. Programm. Zeitz. In-4, 45 p. av. 20 fig. et 4 planches.

Broeckaert (J.). — Beschrijving der Onze Lieve Vrouwkerk van Dendermonde. Dendermonde, drukk. F.-J. du Caju. In-8, 59 p. av. 4 planches.

Bruchet (M.). — Le Château de Ripaille. Paris, Delagrave. In-8, 648 p. av. 15 pl.

Brunnen aus Tirol, Vorarlberg und Salzburg. Mit einem Geleitswort herausg. von F. Correll. Frankfurt am Main, H. Keller. In-4, 30 pl. av. 5 p. de texte.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison bourgeoise en Suisse. Zürich, Schultheiss. In-4, 48 p. av. fig.

Die Burgen und vorgeschichtlichen Wohnstätten der sächsischen Schweiz. Im Auftrage des Gebirgsvereins für die Sächs-Schweiz und unter Mitarbeit von A. Bergmann, H. Beschorner u. a. herausg. von A. Meiche. Dresden) Baensch. In-8, XII-350 p. av. 79 fig. et cartes.

Bürkner (R.). — Vom protestantischen Kirchenbau. München, Callwey. In-8, 19 p.

Caix de Saint-Aymour (de). — Le Temple de la forêt d'Halatte et ses ex-voto. Caen, Delesques. In-8, 32 p. av. 2 pl.

Callevaert (C.). — L'Église Notre-Dame et la chapelle castrale des châtelains au bourg de Bruges. Bruges, imp. L. de Plancke. In-8, 16 p.

Calvert (A.). — The Alhambra. Being a brief record of the Arabian conquest of the Peninsula, with a particular account of the Mohammedan Architecture and decoration. London, Lane. In-4, 536 p. av. grav.

Calvert (A.). — The Escorial. A historical and description account of the Spanish royal palace monastery and mausoleum. London, Lane. In-8, 102 p. av. grav.

The Cathedrals of England and Wales. Their history, architecture and associations. London, Cassel. 2 vol. in-4 : 248 et 240 p. av. fig.

Celis (G.). — De hoofdkerk van Sint-Baafs ; gids voor den bezoeder. La Cathédrale de Saint-Bavon ; guide du visiteur. Gand, A. Siffer. Pet. in-8, 51 p.

Cloquet (L.). — L'Art monumental. Style latin. Bruges, Desclée, de Brouwer & Cie. In-8, 104 p. av. grav.

Concours international de la fondation Carnegie. Le Palais de la Paix à La Haye. Reproduction des 6 projets primés et de 40 autres projets choisis par la Société d'Architecture des Pays-Bas, et publiés sous sa direction. Liv. 2-8 [et dernière] (64 pl. av. texte). Amsterdam. « Elsevier » ; Paris, Laurens ; Torino, Rosemberg & Sellier. In-folio.

Conférence nationale des Sociétés d'habitations à bon marché, tenue à Paris au Musée social, le 3 mars 1907. Rapport et compte rendu sténographique des séances. Paris, 4, rue Lavoisier. In-8, 104 p.

La Construction moderne en Italie. Recueil de façades de style moderne édifiées à Milan. Paris, Schmid. In-fol., 60 pl.

Coquelle (P.). — Les Églises romanes du Pincerais (Répertoire d'art roman). Versailles, impr. Aubert. In-8, 20 p.

Cornet (G.). — Les Constructions rurales en Ardenne. Bruxelles, Lebègue & Cie. In-4, 32 p. av. 13 fig. et 11 planches.

Cornu (P.). — Le Château de Béarn (ancienne Maison de l'Electeur) à Saint-Cloud. Paris, Lechevalier. In-8, 50 p. av. fig.

Le Costruzioni moderne in Italia : Milano, Raccolta di facciate in stile moderno. Torino, Crudo & C. In-4, 30 planches.

Coutil (L.). — Le Château Gaillard, construit par Richard Cœur-de-Lion en 1197. Paris, Lechevallier. In-8, 110 p. av. fig. et planches.

Cram (R.-A.). — The ruined abbeys of Great Britain. London, Gay & Bird. In-8, 330 p.

Cremer et Wolffenstein. — Der innere Ausbau : Sammlung ausgeführter Arbeiten aus allen Zweigen des Baugewerbes. 21. Lief., V. Abt. : Geschäfts- und Ladeneinrichtungen, Treppen, Decken, Türen, Fenster, Wände und Kamine. I. Lief. (20 pl.). Berlin, Wasmuth. In-folio.

Dartein (F. de). — Études sur les ponts en pierre remarquables par leur décoration antérieurs au XIXe siècle. Vol. II : Ponts français du XVIIIe siècle. Centre de la France. Paris, Béranger. In-4, XV-281 p. av. fig. et 49 pl.

L'ouvrage complet comprendra 5 vol.

Delaire (E.). — Les Architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts (1793-1907). Préf. de J.-L. Pascal. Paris, Libr. de la Construction moderne. In-8, 485 p. av. ill.

Delbrueck (R.). — Hellenistiche Bauten in Latium. I : Baubeschreibungen. Strassburg, Trübner. In-4, V-92 p. av. 88 fig. et 20 planches.

Demaison (L.). — La Cathédrale carolingienne de Reims et ses transformations au XIIe siècle. Paris, Imp. Nationale. In-8, 19 p.

Deshairs (L.). — Le Château de Maisons (Maisons-Laffitte). Architecture, Sculpture, Décoration (1646-1781). Notice historique et descriptive. Paris, Calavas. In-fol., VII-[IV] p. av. 40 planches et 1 plan.

Diestel (K.). — Deutsche Baukunst zu Ende des 19. Jahrhunderts. Dresden, Gewerbe-Buchhandlung. In-8, 47 p.

Dietrichson (L.). — Monumenta Orcadica. Nordmändene poa Orkneyöerne og deres efterladte Mindesmärker. Med en Oversight over de keltiske og skotske Monumenter paa Öerne. Originaltegninger og en Afhandling om Magnuskathedralen i Kirkwall af Johan Meyer. Kristiania, A. Cammermeyer. In-8, XVI-200 p. av. 152 fig. et 86 planches, plus XIV-77 p. de texte anglais.

Documents d'art liégeois. Petits édifices, croquis. Documents de l'Ecole Saint-Luc à Liège. Liège, Dessain. In-folio, 38 pl.

De Dom te Utrecht. Buiksloot, Schalekamp. In-folio, 24 planches av. III p. de texte.

Duncan (J.-H.-E.). — Country Cottages and Week-End Homes. London, Cassell. In-4, 224 p. av. fig.

Durand (F.). — Sur quelques détails des arènes de Nîmes. Nîmes, Debrous. In-8, 16 pl. et 1 pl.

Eichholz (P.). — Das älteste deutsche Wohnhaus. Ein Steinbau des IX. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz. In-8, 50 p.

Evers (H.). — De Architectuur in hare hoofdtijdperken. Dl. II, afl. 3 (p. 129-192 av. fig. 103-169). Amsterdam, L.-J. Ween. In-8.

Fairbairns (A.). — The Cathedrals of England and Wales. Vol. III. London, Dennis. In-4, av. grav.

Felder (G.). — Die Burgen der Kantone St. Gallen und Appenzell. 1. Teil. St. Gallen, Fehr. In-4, 93 p. av. fig. et 1 carte.

Fiedler (L.). — Das Detail in der modernen Architektur. V. Serie : Einzelheiten

neuer Bauten Deutschlands und Oesterreichs. 1-4. Lief. (de chacune 12 pl.)- Wien, Wolfrum. In-4.

François (S.). — La Façade de Notre-Dame de Paris. Etude d'art. Bruxelles, imp. Goossens. In-4, 63 p. av. 13 planches.

Gicone (B.). — Del castello arabo Manzil-Sindi, owero S. Margherita Belica; con ricordi storici di Maria Carolina. Palermo, Reber. In-16, 223 p. av. fig.

Gloger (Z.). — Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. [Constructions et ustensiles en bois dans l'ancienne Pologne]. Vol. I, série 1. Varsovie. In-8, 96 p. av. fig.

Gurlitt (C.). — Die Baukunst Konstantinopels. 1. Lief. (25 pl. av. 5 p. de texte). Berlin, Wasmuth. In-folio.

L'ouvrage comprendra 6 livraisons.

Hahr (A.). — Studien i Johan IIIs Renäs. sans. I : Arkitektfamiljen Pahr. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktr. In-8, 192-x p. av. 82 fig.

Hamburgs fünf Hauptkirchen. Vorträge der hamburg. Hauptpastoren. Herausg. von Männerverein zu St. Michaelis. Hamburg, C. Jensen. In-8, IV-127 p. av. fig.

Hanftmann (B.). — Hessische Holzbauten. Beiträge zur Geschichte des westdeutschen Hauses und Holzbaues, zur Führung durch L. Bickell : « Hessische Holzbauten ». Marburg, Elwert. In-8, XX-200 p. av. 119 fig. et 1 carte.

Harder (R.). — Grundsätze evangelischen Kirchenbaues. Kiel, Cordes. In-8, 29 p.

Harper (Ch.-G.). — The old inns of old England. A pictoresque account of the ancient and storied hostelries of our own Country. London, Chapman & Hall. 2 vol. in-8 : 344 et 328 p.

Hartmann (C.-R.). — Formenlehre der Renaissance. Ein Lehrbuch für das architekton. Zeichnen. 2. Teil (VIII-150 p.). Leipzig, Gebhardt. In-8.

Hasluck (P.-N.). — Greenhouse and conservatory. Construction and heating. London, Cassel. In-8, 160 p. av. fig.

Heath (J.). — Our Homeland Churches und how to study them. Homeland Assoc. In-8, 126 p.

Helms (J.). et Amberg (H.-C.). — Ribe Domkirke : i Anledning af Kirkens Havedistandsättelse 1882-1904 udgivet af Ministeriet. Köbenhavn, Gad. In-8, 126 p.

Hessling (E.) et Hessling (W.). — Le Vieux Paris. T. II. Styles Louis XII et François Ier, avec des études sur le château de Gaillon et la maison de François Ier de Moret. Berlin, B. Hessling. In-folio, 60 pl. av. 40 p. de texte illustré.

Hinderer (R.). — Bergische Schieferhäuser, enstanden um die Wende des 18. Jahrhunderts, 2. Abt. (30 pl. av. VI p. de texte). Frankfurt a. M., Keller. In-4.

Hinderer (R.). — Alte schweizerer Bauveise. Franckfurt a. M., Keller. In-4, 36 pl. av. 3 p. de texte.

Hirsch (F.). — Konstanzer Häuserbuch. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Vereinigung der Stadt Constanz mit dem Hause Baden. Herausg. von der Stadtgemeinde. I. Band : Bauwesen und Häuserbau. Heidelberg, C. Winter. In-4, XV-284 p. av. 182 fig. et 1 planche.

Höhle (H.). — Basilika und Zentralanlage. Leitideen der kirchlichen Planentwicklung von Konstantin dem Grossen bis zum Ausgang der Romantik. Diss. Aachen. In-8, 75 p. av. 10 planches.

L'Hôtel de Beauharnais (Palais de l'Ambassade d'Allemagne, à Paris). Paris, Eggimann. In-fol., 80 pl. av. 20 p. de texte ill.

Howells (W.-D.) — Certain deligtful English towns. With glimpses of the pleasant country between. London, Harper. In-8, 300 p. av. fig.

Hülsen (J.). — Der Stil Louis Seize im alten Frankfurt. Aussen-Architektur : Ganze Fassaden und Einzelheiten. Frankfurt a. M., H. Keller. In-4, 45 pl. av. 11 p. de texte.

Humann (G.). — Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Strassburg, Heitz. In-8, 99 p. av. 96 fig.

Hunziker (J.). — Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt. 4. Abschnitt : Der Jura (umfassend die französ. Schweiz, mit Ausnahme des Unterwallis, der Ormonts und des Pays d'En-haut). Herausg. von C. Jecklin. Aarau, Sauerländer & Co. In-8, IX-138 p.

Ineffeld (A. von). — Ueber Aufbau und Detail in der Baukunst. Eine Anleitung zum Studium der Bauformen für Schule und Praxis. Wien, Fromme. In-4. 30 pl. av. notices et 10 p. de texte.

Joly (H.). — Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Alphabetisch nach Orten herausgegeben. Spanien, II. Band. Wittenberg, H. Joly. In-8, 120 pl. av. VIII p. de texte.

Joseph (D.). — Geschichte der Architektur Italiens von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig, Baumgärtner. In-8, XVIII-350 p. av. 340 fig.

Kick (F.). — Alt-Prager Architektur, Details. Attika, Aufbauten, Dachlucken, Dächer, Giebel, Balkone, etc. I. Serie. Wien, A. Schroll. In-fol., 40 pl. av. III p. de texte.

Lambert et Stahl. — Alt-Stuttgarts Baukunst, herausg. von der Stadtverwaltung Stuttgart. Stuttgart, Wittwer. In-4, 28 p. av. 20 fig. et 66 pl.

Legris (A.). — L'Église d'Eu. Notice historique et descriptive. Abbeville, Paillart. In-16, XX-147 p. av. grav.

Leixner (O. von). Der Holzbau in seinen— charakteristichen Typen. Wien, Lehmann & Wentzel. In-8, VII-168 p. av. fig. et 8 planches.

Lichtenberg (R. von). — Die ionische Säule als klassisches Bauglied rein hellenischem Geiste entwachsen. Vortrag. Leipzig, R. Haupt. In-8, 71 p. av. 69 fig.

Lisiecki (A.). — Stary kósciól parafialny w Ostrowie [L'ancienne église paroissiale d'Ostrow, en Galicie]. Ostrow. In-8, 23 p. av. 12 fig.

Mäkelt (A.). — Mittelalterliche Landkirchen aus dem Enstehungsgebiete der Gotik. Berlin, Wasmuth. In-8.

La Maison hollandaise au temps de Louis XIV. 11 planches avec texte de S. Muller Fz. Utrecht, C.-H.-E. Breijer. In-folio.

Mallet (F.). — La Chapelle seigneuriale de Saint-Quentin-la-Motte-Croix-au-Bailly et les Ursulines d'Abbeville. Abbeville, Paillart. In-8, 32 p.

Mannheim und seine Bauten. Herausg. von unterrheinischen Bezirk des badischen Architekten- und Ingenieurvereins Mannheim-Ludwigshafen. Mannheim, Tiefbauamt. In-8, VIII-675 p. av. fig.

Marquiset (G.). — Études sur quelques vieux édifices de Laon. Laon, impr. du *Journal de l'Aisne*. In-8, 16 p. et grav.

Marshall (Herbert) et Marshall (Hester). — Cathedral Cities of France. London, Heinemann. In-8, 282 p. av. 60 pl.

Mauss (C.). — La Colonne du temple élamite de Chouchinak (Musée Morgan au Louvre). Recherche de la mesure ouvrière. L'Osselet de Suse. Le Lion de Khorsabad et le Lion de Suse. Paris, Champion. In-4, 26 p.

Merz (W.). — Mittelalterliche Burganlagen und Wehrbauten des Kanton Aargau. II. Band (X- et p. 301-714 av. fig., planches et tableaux généalogiques). Aarau, Sauerländer. In-4.

Meyer (H.). — Das Merkel'sche Schwimmbad in Esslingen a. N. Esslingen, Neff. In-8, 50 p. av. fig. et 1 planche.

Meyer (A.-G.). — Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik. Nach des Verfassers Tode zu Ende geführt von Freih. von Tettau. Mit einem Geleitwort von J. Lessing. Esslingen, Neff. In-8, XII-191 p. av. 93 fig. et 27 planches.

Miltoun (F.). — The cathedrals and churches of the Rhine. Boston, Page & Co. In-8, XI-370 p. av. fig.

Das Ministergebäude in Dresden. Dienstgebäude für die Ministerien des Innern des Kultus und öffentl. Unterrichts und der Justiz. Erbaut in den Jahren 1900-1904 von Geheimen Baurat E. Waldow, Herausg. von der Bauleitung unter Mitwirkung des Archit. Prof. von Mackowsky. Leipzig, Gebhardt. In-4, 36 p. av. 52 fig. et 43 pl.

Modern Cottages and Villas. A series of designs for small Houses costing from £ 150 to £ 1 000. Selected from the « Illustrated Carpenter and Builder ». With an introduction and descriptive notes by Hugh B. Philpott. London, Dicks. In-4.

Monographie du château de Compiègne. 1re série : Intérieurs et extérieurs (131 pl.); — 2e série : Meubles et bronzes, décorations (100 pl.). Paris, Guérinet. In-4.

Les Monuments de Vérone, Padoue, Milan, Vicence. Paris, Guérinet. In-4, 51 pl.

Monuments d'architecture de Moscou. Livre 2 et 3. Epoques de Pierre I, Elisabeth et Catherine II. Texte de J. Bondarenko. Moscou. 72 pl. av. 55 p. de texte.
En langue russe.

Mortet (V.). — Recherches critiques sur Vitruve et son œuvre. Paris, Leroux. In-8, 13 p.

Mosso (A.). — The Palaces of Crete and their builders. London, Fisher Unwin. In-8, 348 p. av. 187 fig. et 2 plans.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakterist. öffentlichen und privaten Neubauten. Abt. IX : Gemeindebauten, von Häns Græssel, 2. Heft (33 pl. av. VII p. de texte ill.). München, L. Werner. In-4.

Muthesius (H.). — Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlichen Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. München, F. Bruckmann. In-8, XL-240 p. av. fig. et 10 planches.

Nalencz-Dobrowolski (M.). — Kosciol i klasztor swictej Agnieszki w Krakowie. [L'Eglise et le Couvent de Sainte-Agnès à Cracovie]. Cracovie. In-8, 30 p. av. 8 pl.

Neue Architektur. Eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtung aus Deutschland und Oesterreich V. Serie, 1-5. Lief (60 pl.). Wien, Wolfrum. In-4.

Nicolini (F.). — Memorie storiche di strade ed edifizi di Napoli della porta reale al palazzo degli studi. Napoli. In-8, VIII-172 p. av. fig.

Oechelhaeuser (A. von). — Ueber Erhaltung und Erneuerung von Kirchen. Referat. München, Süddeutsche Verlags-Anstalt. In-8, 16 p.

Piper (Al). — Oesterreichishe Burgen. Im Auftrage Sr. Durchl. des reg. Fürsten Johann von und zu Liechtenstein und Sr. Excellenz des Grafen Hans Wilczek bearb. 5 Teil. Wien, A. Holder. In-8, V-226 p. av. 241 fig.

Planat (P.). — Le Style Louis XVI. Recueil de morceaux choisis d'architecture. Paris, Libr. de la Construction moderne. In-4, 136 pl. av. texte explicatif.

Porter (Mary Winearls). — What Rome was built. With a description of the stones employed in ancient times for its building and decoration. London, Frowde. In-8, 116 p.

Rostand (A.). — Remparts anciens de Picardie, conférence faite à la séance du 19 mars 1907 de la Société des Rosati Picards. Amiens, 24, rue Pierre-l'Ermite. In-16, 44 p. av. 6 pl.

Ruddy (C.). — The Cathedrals of Northern Spain. Their history and their architecture. Together with much of interest concerning the bishops, rulers, etc. London, Laurie. In-8, 398 p. av. fig.

Sabatini (F.). — La chiesa di S. Salvatore in Thermis : il Salvatorello al palazzo Madama. Roma, Filippucci. In-8, 31 p.

Saint-Paul (A.). — Les Origines du gothique flamboyant en France. Caen, D-. lesques. In-8, 30 p.

Sanz y Barrera (P.). — Monografia y restauración de la cathedral de la Seo de Urgel. Barcelona, imp. F. Giró. In-8, 119 p. av. grav.

Scheffler (K.). — Moderne Baukunst. Berlin, Bard. In-8, VII-190 p. av. 24 pl.

Schulte (W.). — Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung. Breslau, Aderholz. In-8, III-97 p. av. 14 planches.

Schumacher (F.). — Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze. Jena, Diederichs. In-8, 229 p.

Schuster (E.). — Burgen und Schlösser Badens. 1. Lief. (p. 1-24 av. 6 planches). Karlsruhe, F. Gutsch, In-8.

Sebastian (L.). — Die katholische Stadtpfarrer St. Ludwig in Ansbach. Ein Beitrag zur Feier ihres 100jähr. Bestehens. Ausbach. In-8, 32 p. av. fig.

S. G. de P. A. — Guia del viajero en una visita á la catedral de Jaca. Valladolid, imp. La Nueva-Pincia. In-4, 46 p. av. plan.

Sillib (R.). — Schloss und Garten in Schwetzingen. Heidelberg, C. Winter. In-8, VI-88 p. av. fig. et 2 planches.

Sladen (D.). — Old St. Peter's and St. Peter's Crypt at Rome. With a list of popes; with their dates, family names and birth places. London, Hurst. In-8, 94 p.

Sluyterman (K.). — Oude binnenhuizen in Nederland. 's Gravenhague, M. Nijhoff. In-4, 100 planches.

Sole (F. del). — L'Hôtel de la Nonciature. Paris, Ambert & Cie. In-18, 288 p.

Sommer- und Ferienhäuser aus dem Wettbewerb der « Woche ». Berlin, A. Scherl. In-4, XVI-127 p. av. fig.

Speltz (A.). — Ausgeführte Bauornamente der Gegenwart. Nach den Originalen bedeutender Architekten gezeichnet. Berlin, Hessling. In-8, 25 pl. av. 12 p. de texte.

Steinlein (G.). — Altbürgerliche Baukunst. Reiseskizzen aus Süddeutschland, Alt-Bayern, Tyrol, Franken und Württemberg. 2. Band (40 pl. av. 6 p. de texte ill. de 2 fig.). München, Süddeutsche Verlags-Anstalt. In-4.

Stiehl (O.). — Moderne Backsteinbauten. 4. Lief. (10 pl.). Berlin, Wasmuth. In-folio.

Tegninger af äldre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet udg. af H. Storch. 5. Samling, 1. Räkke, 1. Hefte (3 planches). Köbenhavn, Hagerup. In-folio.

Tipping (H.-A.), — In English Homes. The internal character, furniture, and adornments of some of the most notable houses of England historically depicted. London, Newnes. In-4, 436 p. av. fig. et planches.

Thiersch (F. von). — Das neue Kurhaus zu Wiesbaden. Wiesbaden, Kreidel. In-4, 32 p. av. 14 planches.

Die Villa. Eine Sammlung moderner Landhäuser und Villen zumeist kleinere Umfangs. I. Serie, 1. Lief. (12 pl.). Düsseldorf, Wolfrum. In-4.

La 1re série comprendra 6 livraisons semblables.

Weibrell (L.). — Studier i Lunds domkirkas historia. Lund, Lindstedt. In-8, 104 p. av. 1 planche.

Weinitz (F.). — Das fürstliche Residenzschloss zu Arolsen. Geschichtliches, Bau- und Kunstgeschichtliches. Leipzig, Grumbach. In-4, VI-72 p. av. 34 fig.

Willmott (E.-C.-M.). — The cathedral church of Llandoff. A description of the building and a short history of the see. London, Bell. In-8, 92 p.

Zingeler (K.-T.). et Buck (G.). — Zollerische Schlösser, Burgen und Burgruinen in Schwaben. Berlin, Ebhardt & Co. In-8, V-141 p. av. 141 fig.

IV. — SCULPTURE

Adams. — Extrait de son œuvre. Décorations intérieures, époque Louis XVI. Paris, Guérinet. In-4, 28 pl.

Bengy-Puyvallée (M. de). — Les Tombeaux de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste à Saint-Denis. Caen, impr. Delesques. In-8, 25 p. et 4 pl.

Bernard (H.). — Un document inédit sur l'auteur du Sépulcre de Saint-Mihiel. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre. In-8, 11 p.

Bode (W.). — Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. 2. Lief. (18 pl. av. texte ill.). Berlin, Cassirer. In-folio.

Bode (W.) et Marks (M.). — Italian bronze statuettes of the Renaissance. Vol. I. London, Grevel. In-folio.

Decamps (G.). — Artistes Montois. Maître Gilles Le Cat, tailleur d'images et graveur de tombes, ses œuvres et sa famille. Mons, Dequesne, Masquillier & fils. In-8, 23 p. av. grav.

Des Méloizes. — La Pierre tombale de Berthaut de Fresnoy et de Philippe des Champs au musée de Beauvais. Caen, Delesques. In-8, 11 p. av. 1 pl.

De Rees (A.). — De schilderijen van St. Pieterskerk te Mechelen. Mechelen, L. & A. Godenne. In-8, 28 p. av. 5 planches.

Dubois (P.). — Note sur les retables flamands des XVe et XVIe siècles de l'Oise et de la Somme. Abbeville, Paillart. In-8, 14 p.

Espérandieu (E.). — Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine. T. Ier : Alpes-Maritimes, Alpes-Cottiennes, Corse, Narbonnaise. Paris, Imp. Nationale. In-4 à 2 col., X-489 p.

Fastenau (J.). — Die romanische Steinplastik in Schwaben. Esslingen, Neff. In-8, V-91 p. av. 82 fig.

Goodyear (W.-H.). — The widening refinement in Rheims cathedral London, privately printed for the Autor. In-8, 14 p.

Grabfiguren. Eine Auswahl ausgeführter moderner Grabmonumente mit figuralem

Schmuck. I. Serie (24 planches). Wien, Wolfrum. In-4.

Heilmeyer (A.). — Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Gösschen. In-8, 108 p. av. 41 fig.

Kluge (T.). — Beschreibung der in den Kirchenschätzen Hannovers und Sachsens befindlichen geschnittenen Steine. I. Heft: Die geschnittenen Steine der Schatzkammer des Domes und der St. Magdalenenkirche zu Hildesheim. Hildesheim, Lax. In-8, 14 p. av. 1 pl.

Laroche. — Un sculpteur religieux. Notes sur la vie de M. Bouriché (1826-1906). Angers, Siraudeau. In-8, 176 p. av. grav. et 1 pl.

Lord (J.). — Michael Angelo. London. Humphreys. In-16, 63 p.

Marx (R.). — Auguste Rodin céramiste Paris, Soc. de propagation des livres d'art. In-4, 51 p. av. 18 pl.

Mélida (J.-R.). — Las esculturas del Cerro de Santos. Ce ustión de autenticidad. Madrid, tip. de la *Revista de Archivos*. In-4, 112 p. av. planches.

Morel (Chanoine). — Pierres tombales de Chevrières, Longueil-Sainte-Marie et Remy. Caen, Delesques. In-8, 8 p. et 2 pl.

Neue Skulpturen. Ausgewählte Plastiken moderner Meister Deutschlands und Oesterreichs. II. Serie, Lief. 2-5 [et dern.] (de chacune 12 pl.). Wien, Wolfrum. In-4.

Orliac (G.-A.). — Hubert Ponscarme et l'évolution de la médaille au xix^e^ siècle. Paris, Hessèle. In-16, 66-ix p. av. 12 pl.

Pillion (Louise). — Les Soubassements des portraits latéraux de la cathédrale de Rouen, étude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du xiii^e^ siècle. [Préf. de André Michel]. Paris, Picard. In-8, viii-250 p. av. 69 grav.

Poulsen (F.). — Sur la Psélioméné de Praxitèle. Paris, Leroux. In-8, 6 p.

Rolfs (W.). — Franz Laurana. Berlin, Bong. In-4, xvi-455 p. av. fig, & album de 82 planches.

Rolland (R,). — Vie de Michel-Ange. Paris, Hachette. In-16, 210 p. av. portrait.

Rossi-Sacchetti (V.). — Rembrandt Bugatti sculpteur. Carlo Bugatti et son art. Paris, imp. de Vaugirard. In-16 carré, 14 p. av. 6 grav. hors texte, et 5 p.

Sauerlandt (M.). — Griechische Bildwerke. Düsseldorf, Langewiesche. In-8, 112 p. de fig. av. xvi et x p. de texte.

Schnorr von Carolsfeld (L.). — Der plastische Schmuck in Innern des Münsters zu Salem aus den Jahren 1774-1884 von J.-G. Wieland. Diss. Leipzig. 124 p. av. 1 pl.

Schubring (P.). — Die Plastik Sienas in quattrocento. Berlin, Grote. In-8, ix-256 p. av. 143 fig.

Schuette (Marie). — Der schwäbische Schnitzaltar. Strassburg, Heitz. In-8, xiv-266 p. av. album de 82 planches.

La Sculpture décorative à Venise. 2^e^ série. Paris, Guérinet. In-4, 62 pl.

Urseau (C.). — Le Calvaire de la cathédrale d'Angers. Lettre de David d'Angers à M^gr^ Montault. Angers, Germain & Grassin. In-8, 9 p.

Van Notten (M.). — Rombout Verhulst beeldhouwer 1624-1698. Een overzicht zijner werken. 's Gravenhage, M. Nijhoff. In-4, viii-108 p. av, 53 pl.

Walsdorf (E.). — Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten. Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich. Gestaltliche Darstellungen von Gott-Vater, Jesus Christus und der heil. Jungfrau. Die zwölf Apostel. Engelsgestalten. Reliefs: Biblische Szenen und solche aus dem Leben der Heiligen. Berlin, B. Hessling. In-4, 60 pl. av. 4 p. de texte ill.

V. — PEINTURE

A. E. G. — Whistler notes and foot notes and other Memoranda. London, Mathews. In-8, 96 p.

André (Ed.). — Picabia. Le peintre et l'aqua-fortiste. Paris, E. Rey. In-8, 32 p. av. fig. et 8 pl.

Die Armee Friedrichs des Grossen in ihrer Uniformierung, gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel. Ein Auswahl von 100 Tafeln in mehrfarbiger Facsimile Reproduktion. Herausg. von Prof. F. Skarbina und Hauptmann im Grossen Generalstab Jamy. Lief. 4-6 (de chacune 10 pl. av. texte expl.). Berlin, M. Oldenbourg; Paris, F. Kulemann. In-folio.

Baschet (J.). — Histoire de la peinture. Ecole française (des origines au xviii^e^ siècle). Paris, Per Lamm. In-8, 184 p. av. 37 ill.

Bastelaer (R. van) et de Loo (G.-H.). — Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps. Fasc. 5 [et dernier] (p. 149-400 av. planches). Bruxelles, G. van Oest. In-4.

Bayet (C.). — Giotto. Paris, Lib. de l'Art ancien et moderne. In-8, 170 p. av. 24 grav. hors texte.

Coll. « Les Maîtres de l'art. »

Baily (J.-T.-H.). — Francesco Bartolozzi R. A. A biografical essay. With a complet catalogue of his engraved pictures. London, Otto limited. In-4, xlix-82 p. av. grav. dans le texte et hors texte.

Beaufils (P.). — Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du Moyen âge. Versailles, impr. Aubert. In-8, 11 p.

Bensusan (S.-L.). — Reynolds. London, Jack. In-8, 80 p. av. 8 pl.

Bensusan (S.-L.). — Velazquez. London, Jack. In-8, 77 p. av. 8 pl.

Benois (A.). — Russkaja schkola shiroprisi [L'Ecole russe de peinture]. Liv. 8 et 9 (de chacune 10 pl. av. 6 p. de texte). Saint-Pétersbourg. In-folio.

Berenson (B.). — North Italian Painters of the Renaissance. New-York, London, Putnam's Sons. In-16, ix-341 p. av. 1 pl.

Berufte (A. de). — Velazquez. London, Methuen. In-8, 206 p. av. grav.

Beschreibendes Verzeichnis der illuminier-

ten Handschriften in Oesterreich. Herausg. von F. Wickhoff. III. Band : Die illuminierten Handschriften in Kärnten. Leipzig, Hiersemann. In-4, 147 p. av. fig. et 9 pl.

Blake (W.). — Letters. Together with a Life, by Frederick Tatham. Edited from the original Ms., with on introduction and notes by Archibald-G.-B. Russell. London, Methuen. In-8, 286 p.

Blochet (E.). — Peintures de manuscrits arabes à types byzantins. Paris, Leroux. In-8, 31 p. av. fig.

Borgerhoff (J.). — Guide du collectionneur de cartes postales représentant des tableaux des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, par J. Borgerhoff. Bruxelles, l'auteur. In-16.

Bosboom-Album. 70 teekningen en studies uit de verzameling H.-W. Mesdag te's Gravenhague. Amsterdam, Versluys. In-4, 70 planches av. 4 p. de texte.

Bouchot (H.). — La Miniature française. 1750-1825. Livr. 4 et 5 [et dernière], (de chacune 10 pl. en noir et 4 en couleurs, av. p. 136-145 du texte.) Paris, Manzi, Joyant & C^ie. In-4.

Braune (H.), — Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400. Eine Untersuchung ihrer Grundlagen und ihres Entwicklungsganges. Diss. München. In-8, 55 p.

Bréal (A.). — Rembrandt (1606-1669). Paris, Larousse. In-8, 78 p. et 24 pl.

Brieger-Wasservogel (L.). — Der Fall Liebermann. Ueber das Virtuosentum in der bildenden Kunst. Stuttgart, Strecker & Schröder. In-8, 61 p.

Bricon (E.). — Prud'hon. Paris, Laurens. In-8, 128 p. et 24 pl.
Coll. « Les Grands Artistes. »

Brown (B.). — Rembrandt. London, Duckworth. In-4, 350 p. av. 46 grav.

Bussy (Dorothy). — Eugène Delacroix. London, Duckworth. In-4, 148 p. av. 26 grav.

Calvert (A.-F.). — Murillo. A biography and appreciation. London, Lane. In-8, 202 p. av. fig.

Les Chefs-d'œuvre de Memling. Paris, Saarbach. In-16, 30 p. de grav. et 2 p. de texte.

Cole (T.). — Old spanish masters. With historical notes by Charles H. Caffin. London, Macmillan. In-8, 168 p. av. planches.

Davenport (C.). — Miniatures ancient and modern. London, Mathews. In-16, 186 p. av. fig.

Dayot (A.). — La Peinture anglaise de ses origines à nos jours. Paris, Laveur. In-4, 363 p. av. 282 fig. et 25 pl.

Die Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausg. von P. Herrmann. I. Serie, 3^te Lief. (10 pl. av. texte ill.). München, Bruckmann. In-folio.

Dill (E.). — Ueber die Entwicklung der bildenden Künste, insbesondere derjenigen der Gegenwart. V : Moderne Malerei. Progr. Zug. In-8, 32 p.

Drawings from the old Masters. 2d Series (64 p. av. 60 fig.); — 3rd Series (64 p. av. 60 fig.); — 4th Series (64 p. av. 60 fig.). London, Gowans & Gray. In-16.

Drawings of Leonardo da Vinci [Noticby e Lewis Hind]. London, Newnes. In-4, 18 p. av. 48 p. de grav.

Dülberg (F.). — Frühholländer. III^r : Frühholländer in Italien, 2. Lief. (pl. 26-45). Haarlem, Kleinmann. In-folio.

Erler (F.). — Fresken im Kurhaus Wiesbaden. München, Hanfstaengl. 5 pl. in-fol. av. 1 feuille de texte.

Escherich (Mela). — Die Schule von Köln. Strassburg, Hetz. In-8, VIII-153 p.

Faloci Pulignani. — La sainte Maison de Lorette d'après une fresque de Gubbio : explications et commentaire. Trad. de l'italien par le P. M. Barret. Rome, Desclée, Lefebvre & C^ie. In-16, 116 p.

Fayolle (de). — La Tentation de saint Antoine, verre peint en grisaille par Nicolas Le Pot. Caen, Delesques. In-8, 19 p. av. planche.

Fehse (W.). — Die Ursprung der Totentaänze. Mit einem Anhange : Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Codex Palatinus, N° 314 B. 79^a-80^b. Progr. Halle, Niemeyer. In-8, IV-58 p.

Feliciangeli (B.). — Sulla vita di Giovanni Boccati di Camerino pittore del secolo decimo-quinto. Sanseverino Marche, tip. F. Taddei. In-8.

Furtwaengler (A.) et Reichhold (K.). — Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorrag. Vasenbilder. II. Series, 4. Lief. (10 pl. in-folio, avec p. 167-211 de texte, in-4 ill. de fig. et de 4 pl.). München, Bruckmann.

Glagel (S.). — J.-J. Levithan. Moscou. In-8, 242 p.
En langue russe.

Gebhart (E.). — Sandro Botticelli. Paris, Hachette. In-16, VI-251 p.

Gossart (M.-S.). — La Peinture de Diableries à la fin du Moyen Age. Jérôme Bosch, le « faizeur de Dyables » de Bois-le-Duc. Lille, Lib. centrale du Nord. In-8, 323 p. av. 10 planches hors texte.

Greeff (R.). — Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zu Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistor. Studie. Stuttgart, Einke. In-8, XI-78 p. av. 9 fig. et 14 pl.

Handzeichnungen Michelagniolo Buonarroti. Herausg. von Prof. D^r Karl Frey. 1. Lief. (10 pl. av. p. 1-6 du texte). Berlin, Bard. In-4.
L'ouvrage comprendra 30 livraisons.

Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15-18. Jahr. Im Auftrage der Kunstcommission unter Mitwirkung von Prof. D. Burckhardt und H.-A. Schmid herausg. von D^r Paul Ganz. II. Serie, 4. Lief. (15 pl. av. 15 p. de texte). Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-4.

Haseloff (A.). — Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Berlin, Spielmeyer. Gr. in-folio, 21 p. av. fig. et 22 pl.

Hauser (P.). — Oberkärntnerisehe Malereien aus der Mitte des fünfzehnten

Jahrhunderts. Diss. München. In-8, 47 p. av. 9 pl.

Hennebicq (L.). — Rubens, génie occidental. Bruxelles, G. van Oest. In-8, 30 p. av. 14 planches.

Henriet (F.). — Etienne-Moreau-Nélaton. Notes intimes. Paris, Laurens. In-4, 64 p. av. 28 grav. et 12 pl.

Heyne (H.). — Max Klinger im Rahmen des modernen Weltanschauung und Kunst. Leipzig, Wigand. In-8, IV-68 p.

Hind (C.-Lewis). — Romney. London, Jack. In-4, 80 p. av. planches.

Hind (C.-Lewis). — Turner : five letters and a postscript. London, Jack. In-8, 78 p. av. planches.

Hoerschelmann (Emilie von). — Die Bluthochzeit der Astorre Baglioni im Perugia. Die Entstehungegeschichte von Raphaels « Grablegung ». Mit einer Uebersetzung in Englisch. München, Collman. In-8, 58 p. av. 1 pl.

Hoerschelmann (Emilie von). — Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jarh. Leipzig, Klinckhardt & Biermann. In-8, VII-568 p. av. 16 pl.

Hoerth (O.). — Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerishen Rekonstruktion. Leipzig, Hiersemann. In-8, 290 p. av. 25 fig et 23 planches.

Hofstede de Groot (C.). — Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith's Calalogue raisonné zusammengestellt. I. Band, unter Mitwirkung von W.-R. Valentiner. Esslingen, Neff. In-8, VIII-XV-649 p.

Joets (J.). — Petite notice biographique sur Auguste Pollet, artiste peintre, professeur à l'École des Beaux-Arts de Saint-Omer, au lycée et au collège Saint-Bertin (1825-1907). Saint-Omer, 97, rue de Dunkerque. In-32, 71 p. et portrait.

Johnson (A.-E.). — John Hassall R. I. London, A. & C. Black. In-8, VIII-44 p. av. 22 fig. et 22 pl.

Johnson (A.-E.). — Frank Reynolds R. I. London, A. & C. Black. In-8, VIII-62 p. av. 4 fig. et 29 pl.

Kruse (J.). — Rembrandt. Hans konst och lif. Teckning i korta drag. Stockholm, Norstedt. In-8, VIII-151 p.

Kruse (J.). — Carl Larsson som malare, tecknare och grafiker. En studie. Stockholm, Bonnier. In-folio, 35 p. av. 7 pl.

Kurth (J.). — Utamaro. Leipzig, Brockhaus. In-8, XIII-390 p. av. fig. et 45 planches.

Kühnel (E.) — Francisco Botticini. Strasburg, Heitz. In-8, VI-70 p. av. 15 pl.

Laloire (E.). — Le Livre d'Heures de Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravestein. Bruxelles, impr. Verbethe. In-4, 21 p. av. planches.

Laurin (C.-G.). — Jean François Millet. Stockholm, Norstedt. In-8, 64 p. av. 32 fig.

Lagomaggiore (C.). — Spiriti e forme dell' arte raffaellesca : discorso. Padova. In-16, 88 p.

Leuridan (T.). — Armorial de l'arrondissement d'Hazebrouck. Etude iconographique pour les vitraux du bas-côté du midi de la basilique Notre-Dame de la Treille, à Lille. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. In-8, 36 p. av. 7 pl.

Lefèvre (L.-E.). — Peintures décoratives du temps de Jean de Berry dans l'église Notre-Dame d'Etampes. Versailles, impr. Aubert. In-8, 8 p.

Lichatcheff (N.-P.). — Materjaly de la istorji Ruskaho ikonopisania. [Matériaux pour l'histoire de la peinture russe d'icones]. Saint-Pétersbourg. 2 vol. in-folio : VIII-12 p. av. 210 pl. ; 18 p. av. 208 pl.

Liebermann-Mappe. Herausg. vom *Kunstwart*. München, Callwey. In-folio, 20 pl. av. 16 p. de texte ill.

Londi (E.). — Alesso Baldovinetti pittore fiorentino, con l'aggiunta dei suoi ricordi. Firenze, Alfani & Venturi. In-8, 103 p. av. fig.

Looy (J. van). — Ode aan Rembrandt, Tijdzang. Amsterdam, L.-J. Veen. In-4. 37 p.

Marcel (H.). — Daumier. Paris, Laurens, In-8, 128 p. et 24 pl.
Coll. « Les Grands artistes ».

Masterpices of Velazquez. London, Gowans et Gray. In-16, 64 p. av. grav.

Marc [Dubaÿe] (Dr). — Étude d'un tableau (inédit, retrouvé) de Rembrandt (dans sa période leydoise), 1624 à 1628. Beauvais, chez l'auteur, 12, rue de la Lyrette. In-4, 16 p. av. 4 planches.

Mauclair (C.). — Watteau. London, Duckworth. In-16, 200 p. av. 35 grav.

McCurdy (E.). — The Note-books of Leonarda da Vinci. London, Duckworth. In-8, 314 p. av. 14 fig.

De meesterwerken van Jan Steen. 32 reproducties naar zijn meest bekende schilderijen. 's Gravenhague, M. Hols. In-8, 69 p. av. 32 grav.

Meier-Graefe (J.-J.). — Impressionnisten. Guys, Manet, van Gogh, Pissarro, Cézanne. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst. München, Piper. In-8, 210 p. av. 60 fig.

Meisterbilder. Herausg. vom *Kunstwart*, Neue Reihe. Blatt 169-174 (avec texte sur la couverture). München, Callwey. In-4.

Die Meisterbilder der altniederländischen Maler. Eine Auswahl von 60 Reproductionen nach Hanfstaenglschen Orig.-Aufnahmen. Leipzig, Weicher. In-16, 71 p. av. 60 fig.

Mélida (J.-R.). — Goya e la pintura contemporánea. (Discurso inaugural leido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 24 de Febrero de 1907). In-4, 48 p.

Michaëlis (Sophus). — Billedhuggeren Jems Adolph Jerichau. Köbenhavn, Hagerup. In-4, 134 p. av. 20 planches.

Michel (E.). — Paul Potter. Paris, Laurens. In-8, 128 p. av. 24 pl.
Coll. « Les Grands artistes ».

George Moore. Erinnerungen an die Impressionnisten. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Berlin, Bruno Cassirer. In-8, p. av. 9 fig. et 1 planche.

Le Musée des enluminures, édité sous les auspices de Pol de Mont, Fasc. 4-5 : Le Livre d'Heures de Notre-Dame, dites de Hennessy, par J. Destrée (42 pl.). Haarlem, Kleinmann. In-folio.

Muther (R.). — Leonardo da Vinci. London, Siegle, Hill & Co. In-16, 72 p. av. 9 grav. hors texte.
Coll. « Langham Series of Art monographs ».

Neerlands kunst. Kalenderboek voor het jaar 1907 : Jan Steen, zijn leven en zijne kunst, voor G.-H. Marius. Amsterdam, Meulenhoff & Co. In-8, 56 p. av. 26 fig.

Oertel (R.). — Francisco de Goya. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 173 p. av. 149 fig.

L'Œuvre de Raphaël. Paris, Fischbacher. In-8, 24 p. av. 207 fig.

Ortlepp (P.). — Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts in England. Strassburg, Heitz. In-8, xi-84 p.

Pictures by Phil May. London, Gowans & Gray. In-18, 64 p. av. 60 grav.

Pilon (E.). — Le Dernier jour de Watteau. Paris, Sansot & Cie. In-12, 84 p.

Pescador y Gutiérrez del Valle (M.). — Los pintores jerezanos. Sanlúcar de Barrameda, A. Pulet. In-8, 143 p.

Porträtmalerens Dagbog (1793-1797). Köbenhavn, Gyldendal. In-8, 252 p. av. 3 portraits.

Potocki (A.). — Grottger. Lemberg. In-4, 236 p. av. 212 grav.

Prinet (M.). — Un manuscrit armorié du « Songe du vieux pèlerin ». Besançon, impr. Jacquin. In-8, 11 p.

Un Psautier provençal de 1265. Francfort-s.-M., J. Baer. In-4, 19 p. av. 4 planches.

Rapsilber (M.). — Friedrich Ernst Wolfrom. Ein Gedenkblatt zum 50. Geburtage des Künstlers. Gross-Lichterfelde, Troschel. In-8, 104 p. av. fig. et portrait.

Ratouis de Limay (P.). — Un amateur orléanais au xviiie siècle : Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800). Sa vie, son œuvre, ses collections, sa correspondance... Préface du marquis de Chenevières. Ouvrage... suivi d'un essai de catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Desfriches, par André Jarry. Paris, Champion. In-8, xxxi-215 p. av. 16 planches.

Rea (Hope). — Rubens. London, Bell. In-18, viii-94 p. av. fig.
Coll. « Great Masters ».

Reinach (S.). — Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance. T. II. Paris, Leroux. In-16, iii-813 p. av. 1 200 fig.

Rembrandt. Twaalf heliogravures naar Rembrandt's voornaamste teckeningen en etsen. Buiksloot, J.-M. Schalekamp. In-folio.

Rembrandtsbijbel, bevattende de verhalen des Ouden en Nieuwen Verbonds, welke door Rembrandt met peensel, etsnaald eu teckenstift zijn in beeld gebracht. Uitgezocht un toegelicht door C. Hofstede de Groot. Afl. 1-3 (de chacun 16 p. et 15 planches). Amsterdam. In-folio.

Rethel (Alfred). — Auch ein Todtentanz. Mit erklär. Text von Rob. Reinick. Leipzig, Elischer Nachf. In-16, 6 pl. av. 15 p. de texte.

Alfred Rethel. 16 Zeichnungen und Entwürfe mit einer Einleitung von W. Friedrich. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mainz, J. Scholtz. In-8, 39 p. av. 16 fig.

Irénée Richard, peintre lyonnais. Notice historique. Trévoux, impr. Jeannin. In-8, 13 p. av. portrait.

Rowlands (W.). — Among the great masters of painting. London, Richards. In-8, 288 p.

Schaeffer (E.). — Friedrich Karl Hausmann. Ein deutschen Künstlerschicksal. Berlin, Bard. In-8, 120 p. av. 30 fig.

Schubring (P.). — Rembrandt. Leipzig, Teubner. In-8, ii-82 p. av. 50 fig.

Sentenach y Cabañas (N.). — La Pintura en Madrid desde sus origenes hasta el siglo xix. Madrid, Administracion del Boletin de la Sociedad española de excursiones. In-4, 264 p. av. 88 fig. et 23 pl.

Servaes (F.). — Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Leipzig, Klinckhardt & Biermann. In-8, vii-274 p. av. 23 pl. et 1 portrait.

Servian (F.). — La Technique de Ricard. Marseille, tip. Barlatier. In-8, 10 p.

Spahn (M.). — Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin, Grote. In-4, viii-238 p. av. 37 fig. et 1 planche.

Sokolowski (W.). — Jan Matejko. Krakowie. In-8, 17 p.

Sirén (O.). — Giotto. En ledning vid studiet af mästarens verk. Ett för sök till framställning of del krönologiska problemet. Stockholm, Ljus. In-8, viii-159 p. av. 56 pl.

Stadler (F.-J.). — Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte des schwäbischen Kunst. Strassburg, Heitz. In-8, vii-218 p. av. 13 pl.

Standjukowitch (W.). — V. Borissoff Moussatoff. St-Pétersbourg. In-8, 50 p. av. 2 pl.
En langue russe.

Steedman (Amy). — Knights of art ; stories of Italian painters. London, Jack. In-8, 192 p. av. fig.

Stempowska (K.). — Przyczynki do stosunków kulmbacha 3 Polska ; do jego dzialalnosci w Krakowie. [Contributions à l'histoire des rapports du peintre Hans

von Kulmbach avec la Pologne et de ses travaux à Cracovie]. Cracovie. In-4, 30 col.

Steppes (E.). — Die deutsche Malerei. München, Callwey. In-8, 58 p.

Strange (E.-F.). — Hokusai, the old man mad with painting London, Siogle, Hill & Co. In-16, 72 p. av. 12 grav. hors texte.

Coll. « Langham Series of art monographs. »

60 swenska malare. 60 reproduktioner i tontryck efter fotografier af Originalen. Lund, Gleerup. In-8, 64 p. av. 60 fig.

Symons (A.). — William Blake, the Poet, the Artist, the Man. London, Constable. In-8, xv-433 p.

Tarducci (A.). — Gaetano Lapis pittore da Cagli. Cagli, stab. Balloni. In-8.

Tompkins (H.-W.). — Constable. London, Méthuen. In-16, 194 p.

Thomson (D.-C.). — The Brothers Maris (James, Matthew, Williams). London, Offices of *The Studio*. In-8, ix-xxxviii p. av. pl.

N° spécial d'été du *Studio*.

I urval Malarkonstens Mästerverk. Aeldre italienske mästare (1400- och 1500-talet). Stockholm, Bmijee r. In-8, 64 p.

Van der Haeghen (V.). — Les peintres Van Ruyschoot. Bruxelles, Bruylant. In-8. 5 p. à 2 col.

Van Dyke (J.-C.). — Studies in pictures. An introduction to the famous galleries. London, Laurie. In-8, 150 p. av. fig.

Velazquez. Meisterbilder. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen grösstenteils nach Hanfstaenglschen Orig.-Aufnahmen. Leipzig, Weicher. In-16, 67 p. av. 60 grav.

Vitzthum (G. Graf). — Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heil. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei im Nordwesteuropa. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, xii-244 p. av. 50 planches.

Voss (H.). — Der Ursprung Donaustiles. Ein Stück Entwickelungsgeschichte deutscher Malerei. Leipzig, Hiersemann. In-8, 223 p. av. fig. et 16 pl.

Weale (W.-H.-J.). — Hubert and John van Eyck, their Life and work. London, Lane. In-4 av. 99 fig. et 41 planches.

Whitman (A.). — Charles Turner. London, Bell. In-8, 304 p. av. fig.

Williamson (G.-C.). — George Morland-his life and works. London, Bell. In-16, xiv-199 p. av. 83 planches.

Wilson (D.-H.). — George Morland. London, W. Scott. In-16, 224 p. av fig.

Wurm (A.). — Meister- und Schulerarbeit in Fra Angelicos Werk. Strassburg, Heitz. In-8, v-54 p. av. 3 planches.

Wouwerman. Meisterbilder. Eine Ausmahl von 60 Reproductionen nach Franz Haufstaengls Orj.-Aufnahmen. Leipzig, Weicher. In-16, 66 p. av. 60 fig.

Utrillo (M.). — José de Ribera « El Españoleto ». Barcelona. In-8, av. grav.

VI. — GRAVURE — ARTS DU LIVRE

Armorial des bibliophiles du Lyonnais, Forez, Beaujolais et Dombes, par W. Poidebard, J. Baudrier et L. Galle. Lyon, 2, rue du Plat. In-4, 783 p. av. armoiries et 42 pl.

Aus Albrecht Dürers Kupferstichen. Berlin, Fischer & Franke. In-4, 22 pl. av. iv p. de texte.

Coll. » Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit. »

Hans Sebald Beham. Die Planeten. 7 Orig.-Holzschnitte. Die Lebensalter der Menschen, 10 Holzschnitten des Monogrammisten MB nach Zeichnungen von Tobias Stiemmer. Mit einer Einleitung von W. Niemeyer. Berlin, Fischer & Franke. In-4, 17 pl. av. 6 p. de texte.

Coll. « Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit. »

Birt (T.). — Die Buchrolle in der Kunst. Archëologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipzig, Teubner. In-8, viii-352 p. av. 190 fig.

Briquet (C.-M.). — Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition, vers 1282, jusqu'en 1600. Paris, Picard. 4 vol. in-4. av. 39 fig. et 16112 fac-similés hors texte.

Les Cuivres de Rembrandt. Réimpression des planches originales, accompagnées d'un texte descriptif par Gersaint, Helle et Glomy, auteur du premier catalogue de l'œuvre (1751), 1606-1906. Paris, Michel Bernard; Alvin Beaumont. In-fol., 80 pl. av. notices et iv p. de préface.

Delalain (P.). — Les Libraires et Imprimeurs de l'Académie française de 1634 à 1793 (Jean Camusat; Pierre Le Petit; les trois Jean-Baptiste Coignard; Bernard Brunet; Ant. Demonville). Paris, Picard & fils. In-8, 157 p. av. grav. et tableau généalogique.

Duff (E.-G.). — The printers, stationers and bookbinders of Westminster and London from 1476 to 1535. Canbridge, University Press. In-8, 268 p.

Essling (Prince d'). — Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Livres à figures vénitiens de la fin du xv^e^ siècle et du commencement du xvi^e^. 1^re^ partie, t. I^er^ : Ouvrages imprimés de 1450 à 1490 et leurs éditions successives jusqu'à 1525. Paris, Leclerc. In-folio, 509 p. av. grav. et planches.

Gandilhon (A.). — Note pour servir à l'histoire de l'imprimerie à Bourges. Paris, Imp. Nationale. In-8, 16 p.

Geiger (W.). — Ex librismonografie. II. Band. Leipzig, A. Roessler. In-8, 47 pl. av. vii p. de texte.

Goya's seltene Radierungen und Lithographien. 44 getreue Nachbildungen in Kupfer- und Lichtdruck der Reichsdruckerei, herausg. von V. von Loga. Berlin, Grote. In-folio, 32 pl. av. iv-12 p. de texte.

Hieber (H.). — Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. Strassburg, Heitz. In-8, 42 p.

Huelsen (C.). — La pianta di Roma dell' Anonimo Einsidlense. Roma. In-4, 48 p. av. fig. et 6 planches.

Lacombe (P.). — Livres d'Heures imprimés au XV^e^ et au XVI^e^ siècle conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Catalogue. Paris, Champion. In-8, LXXXIV-439 p.

Lehrs (Max). — Karl Stauffer- Bern, 1857-1891. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche, mit dem Manuskript zu einem « Traktat der Radierung » aus dem Nachlass des Künstlers als Anhang. Dresden, Arnold. In-4, 136 p. av. 12 pl.

Leland (C.-G.) et Bolas (F.). — Wood engraving and placard cutting. London, Dawbarn & Co. In-16, 26 p. av. fig.

Quantin (L.). — Ex-libris bourguignons. Liste sommaire. Paris, Paul et fils & Guillemin. In-8, av. 28 fig.

Schiefler (G.). — Das graphische Werk von Max Liebermann. Berlin, B. Cassirer. In-8, 75 p. av. fig. et 6 pl.

Schiefler (G.). — Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906. Berlin, B. Cassirer. In-8, VI-147 p. av. 6 planches.

Schubart (W.). — Das Buch bei den Griechen und Römern. Eine Studie aus der Berliner Papyrussammlung. Berlin, Reimer. In-8, III-159 p. av. 14 fig.

Ubbelohde (O.). — Ex libris. Mit einer. Einführung von C.-F. Schulz-Euler, Frankfurt a. M., C.-F. Schulz. In-8, 24 pl. av. 4 p. de texte.

Wilm (H.). — Ex libris. Mit einer Einführung von Hans Brandenburg. Frankfurt a. M., C.-F. Schulz. In-8, 30 pl. av. 5 feuilles de texte.

Wittyg (W.). — Ex libris y bibliotek polskich XVI-XX wieku [Ex libris de bibliothèques polonaises du XVI^e^ au XX^e^ siècle]. Varsovie. In-4, 193 p. av. fig.

VII. — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE

Fournié (H.). — Les Jetons des doyens de l'ancienne Faculté de Médecine de Paris. Chalon-sur-Saône, Bertrand. In-4, III-186 p. av. planches.

Gnecchi (I). — I tipi monetari di Roma imperiale. Milano, Hoepli. In-16, VII-119 p. av. 28 planches et 2 tableaux synthétiques.

Herrera (A.). — Medallas españolas militares, navales y politico- militares, t. XI ; — Medallas españolas, centenarios, t. III. Madrid. In-8.

Laloire (É.). — Souvenirs numismatiques des fêtes jubilaires de 1905. Bruxelles, imp. V^ve^ Monnom. In-8, 68 p. av. 10 planches.

Laloire (É.). — La Collection des médailles de la Chambre des Représentants. Bruxelles, imp. Raiff. In-8, 16 p.

Mann (J.). — Anhaltische Münzen und Medaillen von Ende des XV. Jahrh. bis 1906, Hannover, H.-S. Rosenberg. In-8, XII-219 p.

Papadopoli Aldobrandini (N.). — Le monete di Venezia descritte ed illustrate coi disegni di C. Kunz. Parte II : Da Nicolo Tron a Marino Grimani, 1472-1605. Venezia, tip. Emiliana. In-4 av. planches.

Prinet (M.). — Sceaux franc-comtois décrits dans un ouvrage de bibliographie dauphinoise. Besançon, impr. Jacquin. In-8, 20 p.

VIII. — ART APPLIQUÉ. — CURIOSITÉ PHOTOGRAPHIE

Alexandre (Arsène). — Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie. Alger, éd. de l'Akhbar. In-16, 42 p. et 6 pl.

Anyz (F.). — Prag. Ausgeführte kunsgewerbliche Arbeiten in Metal, Leder und Holz. Wien, Schroll. In-4, 35 pl. av. 2 p. de texte.

Barber (E.-A.). — The enamelled pottery. London, Hodder & Stoughton. In-8, av. grav.

Beck (O.-W.). — Art principles in portrait photography composition, treatment of blackgrounds and the processes involved in manipulating the plate. London, Batsford. In-8, 244 p.

Brieuvres (Marguerite de). — La Tapisserie. Historique de la tapisserie à travers les âges et les pays. Paris, Garnier frères. In-8, VIII-168 p. av. fig.

Calthrop (D.-C.). — English Costume. London, A. & C. Black. In 8, XVI-464 p. av. fig. et 96 planches.

Charles-Roux (J.). — Souvenirs du passét Le Costume en Provence, avec un sonnet de F. Mistral. T. 1^er^ : Période ancienne. (261 p. av. 375 fig. et 7 pl.) ; — 2 : Période moderne (251 p. av. 338 fig. et 15 pl.). Lyon, Rey ; Paris, Lemerre ; Marseille, Ruat. In-4.

Collection des sièges des palais nationaux. Paris, Guérinet. In-4, 112 planches.

Conrad (J.). — Ornament in European silks. London, Batsford. In-4 av. fig.

Cox (J.-C.) et Harvey (A.). — Englihs church furniture. London, Methuen. In-8, 414 p. av. fig.

Dawson (N.). — Goldsmiths' and silversmiths' work. London, Methuen. In-8, 288 p. av. fig.

Gandolfi (A.). — La fotografia dei colori. Milano, Sonzogno. In-16, 60 p.

Geisberg (M.). — Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Strassburg, Heitz. In-8, 59 p. av. 1 fig. et 14 planches.

Gonnard (P.). — Les Passementiers de Saint-Étienne en 1833. Lyon, Rey & C^ie^. In-8, 18 p.

Guest (A.). — Art and the Camera. London, Bell. In-8, 168 p. av. fig.

Haberlandt (M.). — Völkerschmuck mit besonderer Berücksichtigung des metallischen Schmuckes. Wien, Gerlach & Wiedling. In-8, 109 pl. av. 22 p. de texte.

Hœrschelmann (W. von). — Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik.

Leipzig, Voigtländer. In-8, 48 p. av. fig. et 32 planches.

Illustrierte Geschichte der Kunstgerverbes. Herausg. in Verbindung mit W. Behncke, M. Dreger, O. von Falke u. a. von G. Lehnert. 1. Abt. (p. 1-160 av. fig. et 5 pl.). Berlin, Oldenbourg. In-8.

Jones (E.-A.). — Old english gold plate. London, Bemrose. In-folio, xxiii-36 p. av. fig.

Jurie (Bertha von). — Spitzen ud ihre Charakteristik. Berlin, B. Cassirer. In-8, viii-79 p. av. 21 planches.

La Décoration des intérieurs au xviii[e] siècle. Motifs d'architecture, de peinture et de sculpture, exécutés sous les époques Louis XV, Louis XVI et Empire. Choix de documents recueillis dans les anciens hôtels de Paris. Paris, Schmid. In-folio, 36 pl.

Lavillatte (H. de). — Les Tapisseries de la Dame à la Licorne (château de Boussac; Musée de Cluny). Paris, Émile-Paul. In-8, 35 p. av. grav.

Malibran (H.). — Guide à l'usage des artistes et des costumiers, contenant la description des uniformes de l'armée française de 1780 à 1848, précédé d'une lettre de E. Detaille. Paris, Boivin & C[ie]. In-8, 946 p., et album de 211 pl.

Meester (M.). — Les Industries céramiques en Belgique. Bruxelles et Paris, Lebègue. In-8, 180 p. av. fig.

Mincoff (Elisabeth) and Marriage (Margareth-S.). — Pillow lace. A practical handbook. London, J. Murray. In-8, 244 p.

Morgenländische Motive. Orig.-Teppiche, Stoffe und Stickereien. I. Serie. Mit Text von E.-W. Albrecht. Plauen, Stoll. In-folio, 20 pl. av. iii p. d. texte.

Old English China; its features, marks and characteristics. By a Collector. London, Simpkin. In-12.

Osma (G.-J. de). — Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos valencianos. Numéro I : La loza dorada de Manises en el año 1454. (Cartas de la Reina de Aragón a D. Pedro Boil). Madrid, Hijos de M.-G. Hernández. In-8, 66 p. av. planches.

Rosenberg (A.). — Geschichte des Kostüms. I. Band, 4. Lief. (10 pl. av. 14 p. de texte). Berlin, Wasmuth. In-4.

Rossi (G.-B.). — L'arte dell' arazzo, con prefazione di Ugo Ojetti. Milano, Hoepli. In-16, xv-239 p. av. fig.

Saglio (A.). — French furniture. London, Newnes. In-8, 206 p. av.

Schetelig (H.). — The cruciform brooches of Norway. Bergen (Kristiania, Cammermeyer). In-8, 152 p. av. 194 fig.

Sigerus (E.). — Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien. Hermannstadt, J. Drotleff. In-4, 18 pl. av. vii-p. d. texte.

Singleton (E.). — Dutch and flemisch furniture. London, Hodder & Stoughton. In-8, 350 p. av. fig.

Strange (T.-A.). — English furniture, decoration, woodwork and allied arts. London, Mac Coranodale. In-8, 372 p.

Strange (T.-A.). — An historical guide to french interiors, furniture, decoration, woodwork and allied arts. London. In-4.

Tebbs (Louisa-A.). — The Art of bobbin lace. A pratical text-book of worksmanship. London, Chapman & Hall. In-8, 128 p. av. fig.

Tramoyeres Blasco (L.). — Hierros artisticos. Aldabones valencianos de los siglos xv y xvi. Barcelona, tip. de J. Vives. In-4, 14 p.

Unterfranken. Eine Streife auf Volkskunst und malerische Winkel in und von Unterfranken. Nach photograph. Naturaufnahmen von M. Gerlach. Text von O. Schwindrazheim. Wien, M. Gerlach. In-4, 179 p. de fig. av. texte.

Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im xvi. Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8, xiv-188 p. av. 18 fig. et 25 planches.

Wheeler (G.-O.). — Old English furniture of the 17th and 18th Century. A guide for the Collector. London, Gill. In-8, 488 p.

Wilkinson (M.-E.). — Art needlework and designe. A manual of applied art for secondary schools and continuation classes. Point Lace. London, Scott, Greenwood. In-4 obl., 47 p. av. 22 planches.

Winter (F.). — Die Kämme aller Zeiten von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Leipzig, Degener. In-4, 84 pl. av. 12 p. de texte (allemand, anglais et français).

Wistrand (P.-G.) — Svenska folkdräkter, Kulturhistorika studier. Stockholm, Hierta. In-4, 8-160 p. av. 30 planches.

Wohnräume. Herausg. im Auftrage der k. k. Ministeriums für Kultur und Unterricht von Lehrmittelbureau für kunstgewerblichen Unterrichtsanstalten am k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. 11-12. Lief. (20 pl.) Wien, Hof- und Staatsdruckerei. In-folio.

Wolf (N.-B. von), Rosanoff (S.), Spillioti (N.) et Benois (A.). — La Manufacture impériale de porcelaine. St-Pétersbourgi In-folio, 422 et 63 p. av. 12 planches.
En langue russe.

IX. — MUSÉES — COLLECTIONS
EXPOSITION

Die Galerien Europas. Lief. 17-23 (de chacune 8 pl. av. notices et 8 p. de texte préliminaire). Leipzig, E.-A. Seemann. In-4.

Les Galeries d'Europe. Tableaux célèbres. N[os] 6-12 (de chacun 6 pl. av. notices). Paris, Laurens. In-4.

Le Gallerie d'Europa : duegento riproduzioni a colori di capolavori degli antichi maestri. Fasc. 6-12 (de chacun 6 pl. av. notices). Bergamo, Istituto ital. d'art. grafiche. In-4.

Die Museen. Eine Wanderung durch die bedeutendsten Gallerien. Kupferätzungen nach Original-Aufnahmen. 1. Lief. (1 pl. av. 1 p. de texte). Berlin, Gœns & Nau. In-4.
Paraîtra par séries de 24 livraisons.

Paur (H.). — Museen und ihre Einrichtung. Burghausen, Trinkl. In-8, 26 p.

Allemagne.

Musées royaux de Berlin. Guide du musée de Pergame. Publié par l'administration générale, traduit par G. Engelhardt et Jean Locquin. Berlin, Reimer. In-8, 54 p. av. fig. et 3 pl.

Franz Krüger : Alt-Berliner Typen. Handzeichnungen aus dem Besitze der kgl. National-Galerie zu Berlin. Steglitz-Berlin, Neue photogr. Gesellschaft. In-4, 16 pl.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinet des k. Museum zu Berlin. 18-20. Lief. (de chacune 16 pl.). Berlin, Grote. In-folio.

Handbücher der königl. Museen zu Berlin. XIII Band : Porzellan im Kunstgewerbemuseum, von A. Brüning. Berlin, Reimer. In-8, III-230 p. av. 166 fig.

Molsdorf (W.). — Holzschnitte und Schrotblätter aus der königl. und Universitäts-Bibliothek Breslau. Strassburg, Heitz. In-8, 14 p. av. 1 fig. et 13 planches.

Schreiber (W. L.). — Holzschnitte des 15. Jahrhunderts in der königl. Landesbibliothek zu Stuttgart. Strassburg, Heitz. In-4, 10 p. av. 7 planches.

Singer (H.-W.). — Dresden. I : The royal picture gallery. Translated by Mart. Sampson. Stuttgart, Union. In-16, 157 p. av. 100 fig. et 3 plans.
Coll. « The Modern Cicerone ».

Werke alter Meister. 100 Reproduktionen nach Originalen der königl. Gemälde-Galerie Dresden. Dresden, Bentelspacher & Co. In-4, 100 planches av. IV p. de texte.

Werke alter Meister. 30 Reproduktionen nach Originalen der königl. Gemälde-Galerie Dresden. Dresden, Beutelspacher & Co. In-4, 32 p. av. 30 grav.

Seidlitz (W. von). — Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden. In-8, 52 p. av. 20 fig.

Die Handschriften der grossherzoglichen badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe. V : Die Reichenauer Handschriften, beschrieben und erläutert von A. Holder. I. Band. : Die Pergamenthandschriften. Leipzig, Teubner. In-8, IX-642 p.

Grautoff (O.). — Die Gemäldesammlungen Münchens. Ein kunstgeschichtlicher Führer durch die königl. ältere Pinakothek, das königl. Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die königl. neuere Pinakothek. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, VI-172 p.

Meisterwerke alter Kunst aus dem Besitz von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museum-Vereins in Berlin. Berlin, Photogr. Gesellschaft. In-folio, 29 pl. av. table.

Musée Kaiser Wilhelm de Crefeld. Exposition d'art français, 28 mai-21 juillet 1907. [Catalogue. Préf. par Etienne Avenard]. In-16, 36 p.

Catalogue de l'Exposition d'art français contemporain au château de Rohan (2 mars-2 avril 1907), organisée par la Société des Amis des Arts de Strasbourg. Strasbourg, Imp. alsacienne. In-18, 62 p.

Exposition Charles Dulac, du 14 avril au 9 mai 1907, Maison d'art alsacienne, rue Brûlée, 6. [Préface par A. L.]. Strassburger Neueste Nachrichten A.-G. vorm. H. L. Kayser. In-16, 5 p. non chiffrées.

Eugène Delacroix. Katalog der Delacroix- Ausstellung in Berlin im Salon Paul Cassirer, vom vierten November bis vierten Dezember 1907. In-4, 54 p. av. 4 grav.

Angleterre.

Die National-Gallerie in London. Vlämische, deutsche und holländische Schule. Haarlem, Kleinmann. In-4, 32 pl.

British Museum. A Guide to the mediæval room und the specimens of mediæval and later times in the gold ornament room. Oxford, University Press. In-8 ill.

Catalogue of drawings by British artists and artists of foreign origin working in Great Britain, preserved in the department of prints and drawings in the British Museum, by Lawrence Binyon, B. A. Vol. IV (S-Z). Printed by order of the Trustees, British Museum. In-8, IV-382 p.

Champneys (A.-L.). — Public Libraries. London, Batsford. In-8, XIII-183 p.

Catalogue of the Collections of miniatures, the property of J. Pierpont-Morgan-Compiled at is request by G.-C. Williamson. London, privately printed at the. Chiswick Press. 2 vol. in-folio.

Royal Academy Pictures and Sculptures 1907. Part 5 (32 p. av. grav.). London, Cassell. In-4.

Autriche.

Swieykowski (E.). — Zarys artystycznogs soswoju tkactwa i haftarstwa. [Abrégé historique du dévoppement artistique du tissage et de la broderie, d'après les collections du Musée National de Cravovie]. Cracovie. In-8, XVI-300 p. av. 25 planches.

Gumowski (M.). — Medale Jagiellonow [Les Médailles de l'époque des Jagellons au Musée Hutters-Czapski, à Cracovie]. Cracovie. In-8, 112 p. av. 30 planches.

Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischen Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek in Wien, von Hermann Egger. I. Teil. Wien, Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. In-4, 78 p. av. 20 fig. et 5 planches.

Meisterwerke des fürstlichen Liechtensteinischen Gemälde-Galerie in Wien. Berlin, Phot. Gesellschaft. In-folio, 48 pl. av. table.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Herausg. von Jos. Meder. Band XII. Lief. 1-4 (de chacune 10 pl.). Wien, F. Schenk. In-4.

Glück (G.). — Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander

Tritsch in Wien. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. In-folio, 51 p. av. 21 ill. et 25 planches.

Katalog třiadvacáté výstavy spolku výtarných umělcu Manes v Praze 1907. Francouzšti impressionisté. Rijen-listopad 1907. [Catalogue de l'exposition de peintres impressionnistes français organisé à Prague par la Société Manes, septembre 1907]. In-16, 58 p.

Belgique.

Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hall à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art. Publié par Joseph Destrée, A.-J. Kymeulen et A. Hannotiau. Liv. 20-23 (20 pl. av. 17 feuillets de texte). In-folio.

Vermast (A.) et Van Meer (R.). — Nationaal museum. Onze standbeelden. I : Provinciën Antwerpen en Limburg (119 p. av. fig.); — II : Provincie Oost-Vlaanderen. Gent, Vanderpoorten. In-8.

Exposition de la Toison d'Or à Bruges (juin-octobre 1907). Catalogue (284 p.) — Supplément consacré à la suite des estampes, par Henri Hymans (26 p.). Bruxelles, G. van Oest. In-8.

Danemark.

Müller (Sophus). — Nationalmuseet hundrede Aar efter Grundläggelsen. Köbenhavn, Gad. In-8, 160 p. av. 50 fig.

Jacobsen (C.). — Ny Carlsberg Glyptotek fortegnelse over de antike Kunstwärker. Köbenhavn, Glyptoteket. In-8, 344 p. av. 1 planche.

Vejviser for Besögende paa Kronborg Slot, med Katalog over Malerisamlingen Helsingör, Kronborg Slot. In-8, 20 p.

Égypte.

Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, publié sous les auspices de la Direction du Service des Antiquités. N^os^ 33 301-33 506. Sculptors' studies and unfinished works, by C.-C. Edgar (xii-91 p. av. 43 planches). Le Caire Imp. de l'Institut français d'archéologie, orientale. In-4.

Legrain (G.). — La grande stèle de Toutankhamanou à Karnak. Une branche de Sheshonqides en décadence. Paris, Champion. In-4 obl., 22 p. av. fig.

Espagne.

Gemälde-Galerie im Museum des Prado zu Madrid. Nebst Text [von Karl Voll]. Lief. 3-4 (de chacune 6 pl. grand aigle, et p. 9-16 de texte in-4). München, F. Hanfstaengl.

Calvert (A.) et Hartley (C.-G.). — The Prado. A description of the principal pictures in the Madrid Gallery. London, Lane. In-8, 166 p. av. planches.

États-Unis d'Amérique.

Catalogue of etchings and lithographs of James McNeill Whistler. Opening exhibition in the new print room of the Art Institute of Chicago, June twenty-first MDCCCCVII. In-16, 27 p. av. 1 plan.

France.

Les Quatre plus beaux Musées de Paris. Ce qu'il faut voir aux musées du Louvre, du Luxembourg, de Cluny et Carnavalet. Paris, Per Lamm. In-8, 132 p. av. 80 grav. et 3 plans.

The Louvre, Paris. Le Louvre. London, Cassel. In-16, 64 p. av. grav.

The Luxemburg, Paris. Le Luxembourg, London, Cassel. In-16, 64 p. av. grav.

Omont (H.). — Nouvelles acquisitions du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale pendant les années 1905-1906. Inventaire sommaire. Paris, Leroux. In-8, 80 p.

Bibliothèqne Nationale. Département des manuscrits. Comédies de Térence. Reproduction de 151 dessins du manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque Nationale. Paris, impr. Berthaud frères. In-8, 151 pl. av. 18 p. de texte.

Inventaire sommaire des manuscrits coptes de la Bibliothèque Nationale, par J.-B. Chabot. Paris, Champion. In-8, 23 p.

Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs. T. 29 (Cicero-Cleyton) (1278 col.); — t. 30 (Clias-Colombey) (1264 col.). Paris, Imp. Nationale. In-8 à 2 col.

Brahm (Alcanter de). — Visite au Musée des Arts décoratifs. Paris, G. Tournier. In-16, 79 p.

Limon. — Notes sur le Musée de Besançon, d'après un érudit viennois. Besançon, impr. Dodivers. In-8, 4 p.

Catalogue des tableaux, sculptures, gravures et aquarelles exposés dans les galeries du musée de Caen, par G. Menegoz. Caen, impr. Valin. In-18, xx-155 p.

Duringe (A.). — Étude sur quelques monuments égyptiens du musée archéologique de Cannes (Musée Lycklama). Lyon, Georg. In-4, 14 p. et 4 pl.

Dumuys (L.). — La Pierre des bavardes en usage à Orléans vers 1500, conservée au Musée historique de l'Orléanais. Orléans, Marron; Herluison; libr. Jeanne-d'Arc. In-8, vii-24 p. av. fig. et pl.

Enlart (C.). — La Tête patibulaire conservée au Musée d'Orléans. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. In-8, 9 p. av. 2 fig.

Supplément du catalogue du musée de peinture et de sculpture de la ville de Grenoble. Grenoble, impr. Allier frères. In-8, 40 p.

Catalogue du musée de Rodez; publié sous les auspices de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, par L. Masson. 2^e^ partie, 2^e^ section : Numismatique. Rodez, impr. Carrière. In-8, 120 p.

Deux musées de sculpture française à l'époque de la Révolution. Inventaire de la salle des Antiques par Augustin Pajou, et Catalogue des sculptures du musée spécial de l'école française à Versailles. Publiés par M. Furcy-Raynaud. Paris, Schemit. In-8, 24 p.

Catalogue des manuscrits arabes conservés dans les principales bibliothèques algériennes, par A. Cour. Alger, Jourdan. In-4, 72 p.

Catalogue de la collection Rodolphe Kann. Tableaux, t. I (95 p. av. planches.); t. II (83 p. av. planches); — Objets d'art, t. I : Moyen âge et Renaissance (69 p. av. planches), t. II : XVIII^e siècle (110 p. avec planches. Paris, Sedelmeyer. In-folio.

Non mis dans le commerce.

Collection de la comtesse R. de Béarn. Décrite par W. Frœhner. 1^er cahier (p. 1-28 av. fig. et planches I-V); — 2^e cahier (p. 29-57 av. fig. et planches VI-X). Paris (sans nom d'éditeur). In-4.

Non mis dans le commerce.

Œuvres de Bracquemond exposées à la Société Nationale des Beaux-Arts, salle D. Catalogue avec une étude de Léandre Vaillat. Salon de 1907. Paris [s. n. d'éditeur]. In-8, XXXIX-17 p. av. 10 planches.

Catalogue des portraits de femmes (1870 à 1900) exposés par la Société nationale des Beaux-Arts dans les palais du domaine de Bagatelle, du 15 mai au 14 juillet 1907. Evreux, Hérissey. In-16, 45 p. av. grav.

Les Salons d'architecture. Société des Artistes français, Société Nationale des Beaux-Arts (1907). Paris, Schmid. In-4, 128 p. av. 250 grav.

Musée Galliera. Exposition de la Porcelaine, son décor, sa monture, 1907. In-16, 40 p.

Les Chefs-d'œuvre du Musée des Arts décoratifs. Paris, éd. du Vieux Paris artistique et pittoresque. In-8, 144 planches.

Objets d'art russe anciens faisant partie des collections de la princesse Marie Tenichév, exposés au Musée des Arts décoratifs du 10 mai au 10 octobre 1907. Extrait du Catalogue général. [S. l. ni nom d'éditeur]. In-8, [II]-183 p. av. 2 grav.

Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan. Exposition Delaherche. Préface de Louis Aubert. Mars-octobre 1907. In-8, 47 p.

Gayet (A.). — Notice des objets recueillis à Antinoé et exposés au Musée Guimet du 23 mai au 23 juin 1907. Paris, Leroux. In-18, 48 p.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze, 8. Exposition Chardin et Fragonard organisée par le comité Chardin et Fragonard et la revue « L'Art et les Artistes »... juin-juillet 1907. Catalogue. Paris, imp. Georges Petit. In-4, 16 p.

Société du Salon d'Automne. Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Elysées du 1^er au 22 octobre 1907. Paris, C^ie franç. des Papiers-monnaie. In-16, 287 p.

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Papier (Grand-Palais, juillet-octobre 1907, par M. P. Flobert. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. In-8, 100 p. av. grav.

Grèce.

Catalogue du Musée d'Athènes, par G. Nicole. Genève, Kündig. In-8, 42 p.

Hollande.

Musée d'Amsterdam. Rijksmuseum. Buiksloot, Schalekamp. In-folio, 60 planches.

Musée de La Haye. Mauritshuis. Buiksloot, Schalekamp. In-folio, 12 planches.

Hongrie.

Catalogue des tableaux anciens du musée des beaux-arts de Budapest, par G. de Térey. Budapest, imp. Horyanszky. In-8, 219 p. av. 100 grav. hors texte.

Italie.

Il Codice irlandese dell' Ambrosiana edito ed illustrato da G.-I. Ascoli. Vol. II, ultima puntata. Torino, Loescher. In-8.

Wittij (J.). — Die altchristlichen Sculpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom. Festschrift zur Silberhochzeit des deutschen Kaiserpaares herausg. vom Priesterkollegium am Campo Santo. Rom. In-folio, 163 p. av. fig. et 6 planches.

Supplément à la *Römische Quartalschrift*.

Breviarium Grimani. Riproduzione del Codice manoscritto del XV secolo conservato nella bibliotheca Marciana di Venezia. 1568 tavole in-folio delle quali 300 in colori oro e argento che riproducono esattamente all' acquarello l'originale e 1268 tavole in photogravure che ricopiano le belle incomiciature storiche. Fasc. 1-8 (de chacun 25 pl.). Milano, Hoepli. In-4,

L'ouvrage comprendra 12 fascicules.

Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduction, herausg. durch D. Scato de Vries und S. Morpurgo. 8. Lief. (25 planches en couleurs et 110 en noir). Lieden, Sijthoff; Leipzig, Hiersemann. In-folio.

Edition française sous le titre : « Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque Saint-Marc à Venise. (Paris, Delagrave.)

Pica (V.). — La Galleria d'arte moderna a Venezia. Serie I^a. Fasc. 1-4 (de chacun 12 p. av. 5 planches). Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-4.

La 1^re série comprendra 16 fascicules.

Labó (M.). — La mostra di antica arte umbra a Perugia 1907. Torino, Grafica editr. politecnica. In-4, 55 p. av. fig.

Pica (V.). — L'Arte mondiale alla VII^a Esposizione di Venezia. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, av. 442 fig. et 2 pl.

Venezia e la VII^e Esposizione internazionale d'arte, 1907. Milano, frat. Treves. In-4, avec grav.

Norvège.

Norsk Folkemuseum. Kristiania, Folkemuscet. In-4, 32 planches.

Russie.

Romanow (A.-J.). — La Galerie de peinture du Musée Roumiantseff à Moscou. Moscou. In-folio, 104 p. av. fig. et 36 pl.

Benois (A.-N.). — Le Musée russe Empereur Alexandre III à Saint-Pétersbourg. Moscou. In-folio, 100 p. av. fig. et 54 pl.
En langue russe.

Wrangel (N.-N.). — Obsor ruskahs unseja Imperatora Alexandra III [Vue d'ensemble du Musée Alexandre III à Saint-Pétersbourg]. Saint-Pétersbourg.
En langue russe.

Katalog drewnostej sobrania grafa A.-S. Uwarowa. [Catalogue des antiquités de la collection du comte Ouvaroff.] III[e] et IV[e] parties. Moscou. In-4, 232 p. av. fig. et planches.

Suède.

Lagerberg (C.). — Vägledning för besökande i Göteborgs musei historiska afdelning och myntkabinett. Göteborg, Wettergren & Kerber. In-8, 184 p.

Hyltén-Cavallius (H.), — Samlare i Sverige af Konstföremål, antiquitater kuriosa och rariteter af olika slag. Anteckningar. Vexiö, l'auteur. In-8, 63-viii p.

Suisse.

Die Gipsabgüsse in der Skulpturenhalle zu Basel. I : Die antiken Bildwerke, von J.-J. Bernoulli ; — II : Die des Mittelalters und der Renaissance von R. Burckhardt, Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-8, xiv-176 p. av. 2 pl.

Muzeum Narodowe w Rapperswila. [Le Musée national polonais à Rapperswil]. Cracovie. In-8, 108 p. av. fig.

Turquie.

Catalogue des vases cypriotes du Musée de Constantinople, par G. Nicole. Genève, Kündig. In-8, 43 p.

X. — MUSIQUE — THÉATRE

Aubry (P.). — Recherches sur les « tenors » français dans les motets du xiii[e] siècle. Paris, Champion. In-8, 40 p. av. musique.

Bellaigue (C.). — Mendelssohn. Paris, Alcan. In-8, 232 p.
Coll. « Les Maîtres de la musique ».

Borecky (J.). — Stručný přehled dějin české hudby. [Bref tableau résumé de l'histoire de la musique tchèque]. Praze, Urbánek. In-16, 182 p.

Bouyer (R.). — Un contemporain de Beethoven. Obermann, précurseur et musicien. Paris, Fischbacher. In-8, 83 p.

Brieger-Wasservogel (L.). — Joachim-Gedenkbüchlein. Dresden. In-8, 40 p. av. 2 portraits.

Černov (K.). — Rozbor programnich symfonických skladeb N. A. Rimského-Korsákova. [Analyse des compositions symphoniques à programme de N. A. Rimsky-Korsakov.] Traduit du russe par Karel Frič. Praze, Urbánek. In-12, 67 p. av. portrait.

Černov (K.). — Symfonie P. I. Čajkovskeho. [La Symphonie de Tchaïkovski]. Traduit du russe par Karel Frič. Praze, Urbánek. In-12, 72 p. av. portrait.

Chesnel. — Les anciennes maîtrises capitulaires et monastiques. Arras et Paris, Sueur-Charruey. In-8, 63 p.

Chop (M.). — Richard Wagner's Rienzi, der letzte der Tribuner. Grosse trag.Oper. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Leipzig, Reclam. In-16, 128 p.

Clark (F.-H.). — Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Berlin-Gross-Lichterfelde, Vieweg. In-8, xv-320 et 8 p.

Danion (L.). — La Musique et l'Oreille. Paris, Fischbacher, Vanier. In-18, viii-429 p.

Diettrich-Kalkhoff (F.). — Geschichte der Notenschrift. Jauer, O. Hellmann. In-8, vii-151 p. av. 3 fig. et 18 pl.

Friedrichs (E.). — Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Grossmeister deutscher Tonkunst für jung und alt. Braunschweig, Wolkermann. In-8, iv-205 p. av. 15 fig.

Gervais (E.). — Mozart ou la jeunesse d'un grand artiste. Tours, Mame. In-8, 143 p. avec grav.

Gofflot (L.-V.). — Le Théâtre au collège du Moyen âge à nos jours avec bibliographie et appendices. Le Cercle français de l'Université Harvard. Préface par J. Claretie. Paris, Champion. In-8. xix-336 p. av. planches.

Harcourt (E. d'). — La Musique actuelle en Italie. Conservatoires, Concerts, Théâtres, Musique religieuse. Paris, Fischbacher. In-18, ix-300 p. av. grav., 55 portraits, plans et pl.

Heuss (A.), — Boethoven, Messe in C dur. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 20 p.

Heuss (A.). — Les Préludes (Präludien) nach Lamartine. Symphonische Dichtung von Franz Liszt. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel, In-8, 12 p.

Heuss (A.). — Saul von G.-F. Händel in der Einrichtung von F. Chrysander. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 30 p.

Hoffmann (E.-T.-A.). — Musikalische Schriften, herausg. von D[r] Edgar Istel. Düsseldorf, W. Langewiesche-Brandt. In-8, viii-310 p.

Kreowski (E.) et Fuchs (E.). — Richard Wagner in der Karikatur. Berlin, B. Behr. In-8, vi-208 p. av. 223 fig. et 7 pl.

Lefebvre (L.). — Le Théâtre des Jésuites et des Augustins dans leurs collèges de Lille, du xvi[e] au xviii[e] siècle. Nancy, impr. Berger-Levrault. In-8°, 24 p. et 1 pl.

Lex (L.). — Musiciens bourguignons du xviii[e] siècle. Lazare et Claude Rameau, frère et neveu du grand Rameau. Mâcon, impr. Perroux. In-8, 35 p.

Monographien modernen Musiker. 2. Band : 20 Biographien zeitgenössischen Tonsetzer mit Portraits. Leipzig, Kahnt Nachf. In-8, iv-275 p. av. fig.

Petit manuel à l'usage des musiciens. Vendôme, M. Jubault. In-32, 32 p. avec mus.

Petrucci (G.). — Epistolario di F. Chopin. Trad. e note, con prefazione di Jolanda. Rocca S. Casciano, L. Cappelli. In-16, xvi-248 p.

Pfordten (H. von der). — Beethoven. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, viii-143 p. av. 1 portrait.

Pirro (A.). — Descartes et la Musique. Paris, Fischbacher. In-8, 128 p.

Pirro (A.). — L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, Fischbacher. In-8°, 539 p. av. musique.

Les Principaux chants liturgiques, conformes à l'édition de Pierre Valfray. Traduits en notation musicale par J. Bonhomme. Paris, Vve Poussielgue. In-18, v-139 p.

Pochhammer (V.). — Richard Wagner's Der Ring des Niebelungen. Berlin, Schlesinger. In-8, 141 p.

Poupin (A.). — Notice biographique sur l'abbé A. Chérion, maître de chapelle de la Madeleine, à Paris. Arras, impr. de la Presse populaire. In-8, 36 p. av. musique et portrait.

Ritter (W.). — Smetana. Paris, Alcan. In-8°, 248 p. avec musique.
Coll. « Les Maîtres de la musique. »

Roehrich (E.). — Les Origines du choral luthérien. Paris, Fischbacher. In-8, 33 p.

Sandberger (A.). — Ueber zwei ehedem W. A. Mozart zugeschriebene Messen. München, Lukaschik. In-8, 15 p.

Schiedermair (L.). — Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende der 18. und 19. Jahrhunderts. I. Band : Simon Mayr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, vii-264 p.

Smolian (A.). — Richard Wagner's Bühnenfestspiel der Ring des Niebelungen. Ein Vademecum. Berlin, Schlesinger. In-8, 167 p.

Sonneck (O.-G.). — Early concert-life in America (1731-1800). Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, vii-338 p.

Weber (W.). — Rhapsodie von Johannes Brahms. Kleiner-Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 10 p.

Weber (W.). — Schicksalslied von Johannes Brahms. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 10 p.

Weissmann (A.). — Bizet. Berlin, Marquardt & Co. In-16, 104 p. av. 4 grav. hors texte et 45 facsim.
Coll. « Die Musik. ».

Wustmann (R.). — Musikalische Bilder. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 47 p. av. 25 fig. et 10 planches.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Ausstellung-Jahrbuch. Herausg. von H. Pudor. I. Jahrgang. Steglitz, H. Pudor. In-8.

Amtliche Bericht aus den königlichen Kunstsammlungen. Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der kgl. Preuszischen Kunstsammlungen. N° 1, Oktober 1907. Berlin, Grote. In-8, 31 p. à 2 col. av. 28 fig.

Die Kunst unserer Heimat. Mitteilungen der Vereinigung zur Förderung der Künste in Hessen und im Rhein-Maingebiet. Herausg. : Dr D. Greiner. 1 Jahrgang, 1-2. Heft (48 p. av. fig., 27 pl. et 3 feuilles de musique). Giessen (von Münchow). In-8.

Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. I. Jahrgang, 1. Heft (16 p. à 2 col.). Berlin, Scherl. In-4.

L'Intermédiaire des amateurs, organe de l'offre et de la demande. Mensuel. 1re année, n° 1, 15 avril 1907. Paris, 137, faubourg Saint-Denis. In-8 à 2 col., 8 p.

Madonna Verona. Annata prima. Fascicolo 1, Primavera 1907 (55 p. av. fig. et 5 pl.). Verona, tip. A. Gurisanti. In-8.
Trimestriel. Publication du Museo civico de Vérone.

Modelli d'arte decorativa. Anno I, fasc. 1 (5 pl.). Milano, Preiss & Bertetti (Alfieri & Lacroix). In-4.
Mensuel.

Münchner Jahrbuch der bildenden Künste. Herausg. von L. von Buerkel. I. Halbjahrsband 1907 (vi-152 p. av. fig. et planches). München, Callwey. In-8.

Rivista moderna illustrata di scienze, lettere, arti, industria, agricultura, commercio, edilizie, previdenza, sport, attualità : monitore ufficiale di tutte le Esposizioni. Anno I, n. 1 (1907). Milano. In-4, 16 p.
Paraît tous les deux mois.

Zeitschrift für Geschichte der Architectur, herausg. von Fritz Hirsch. I. Jahrgang, 1 Heft, Oktober 1907 (32 p. av. fig.). Heidelberg, Winter. In-4.
Mensuel.

AUGUSTE MARGUILLIER

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1907

QUARANTE-NEUVIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME TRENTE-HUITIÈME

TEXTE

1er JUILLET — 601e LIVRAISON

Adolfo Venturi.	Une Œuvre inconnue de Botticelli.	5
Paul Desjardins	Artistes contemporains. — Eugène Carrière (2e article)	12
François Courboin. . .	Exposition de Portraits peints et dessinés a la Bibliothèque Nationale (3e et dernier article) : Les Portraits dessinés.	27
André Pératé	Les Salons de 1907 (3e et dernier article)	49
Alphonse Germain. . .	Les Artistes lyonnais (1er article).	79

1er AOUT — 602e LIVRAISON

Maurice Tourneux . . .	L'Exposition Chardin-Fragonard.	89
Émile Bertaux.	Le Retable monumental de la cathédrale de Valence	103
Paul Desjardins	Artistes contemporains. — Eugène Carrière (3e et dernier article)	131
Émile Michel.	Un Portrait du père de Rembrandt au Brésil. . .	147
Léon Deshairs.	Une Collection d'objets en bois sculpté attribués a Bagard, au Musée des Arts décoratifs. . . .	153
Alphonse Germain. . .	Les Artistes Lyonnais (2e article)	163

1er SEPTEMBRE — 603e LIVRAISON

Seymour de Ricci . . .	Un Groupe d'œuvres de Roger van der Weyden . .	177
Henri Hymans.	L'Exposition de la Toison d'Or a Bruges (1er article).	199
Mary Logan Berenson. .	L'Exposition d'ancien art ombrien a Pérouse . . .	218

		Pages.
Paul Jamot	Un Provincial : Léonard Jarraud	237
Roger Marx	Un Album de M. A. Mayeur	247
Denis Roche	L'Exposition d'art russe ancien au Musée des Arts décoratifs	250

1er OCTOBRE — 604e LIVRAISON

Édouard Naville	La Vache de Deir-el-bahari	265
René Jean	Prud'hon dans la Haute-Saône	273
F. Schmidt-Degener	Deux Dessins inédits de Mantegna pour le « Parnasse » du Musée du Louvre	285
Henri Hymans	L'Exposition de la Toison d'Or a Bruges (2e et dernier article)	296
Léonce Bénédite	Artistes contemporains. — J.-J. Henner (3e article)	315
Alphonse Germain	Les Artistes lyonnais (3e article)	333

1er NOVEMBRE — 605e LIVRAISON

C. de Mandach	Conrad Witz et son Retable de Genève	353
André Pératé	Le Salon d'Automne	385
Léonce Bénédite	Artistes contemporains. — J.-J. Henner (4e article)	408
Alphonse Germain	Les Artistes lyonnais (4e article)	424
A. M.	Bibliographie : La Galerie de tableaux Alexandre Tritsch (G. Glück)	438

1er DÉCEMBRE — 606e LIVRAISON

Edmond Pottier	Les Origines populaires de l'Art	441
Henri Bouchot	Le Paysage chez les Primitifs	456
Paul Lafond	Documents et études sur le Greco. — I. La Chapelle de l'hopital de Afuera, a Tolède	482
Roger Marx	Les Femmes peintres et l'Impressionnisme. — Berthe Morisot	491
Auguste Marguillier	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le deuxième semestre de l'année 1907	509

GRAVURES

1er JUILLET — 601e LIVRAISON

Page.

La Madone et l'Enfant avec un ange, par « Amico di Sandro » (coll. de Mrs. Austen, Capel Manor, Horsmondel). 10

La Vierge et l'Enfant avec un ange, par Botticelli (collection particulière) : héliogravure Dujardin, tirée hors texte. 10

Œuvres d'Eugène Carrière : Intimité (app. à Mme Montagne-Devillez) ; Femme nue debout (app. à M. Gabriel Séailles[1]) : Le Sommeil (app. à M. Pontremoli) ; Source de vie (app. à M. Grünbaum) ; L'Enfant malade (Musée de Montargis) ; Portrait de M. L.-H. Devillez (app. à Mme Montagne-Devillez) ; Les Dévideuses (app. à MM. Bernheim jeune). . . . 13 à 25

Le Premier Voile, par Eugène Carrière (Musée de Toulon) : photogravure, tirée hors texte 24

Exposition de portraits peints et dessinés à la Bibliothèque Nationale : Arthus Gouffier, seigneur de Boisy, époque de Jean Clouet (Bibliothèque Nationale, Paris) ; Gaspard, amiral de Coligny, crayon attribué à François Clouet (ibid.) ; Marguerite de Valois, reine de Navarre, crayon attribué au même (ibid.) ; Renée de Rieux-Châteauneuf, crayon attribué au même (ibid.) ; Antoine de Bourbon, roi de Navarre, crayon attribué à Germain Le Mannier (ibid.) ; Renaud de Beaune, archevêque de Bourges, crayon attribué à Nicolas Quesnel (ibid.) ; Marie de Beauvilliers Saint-Aignan, crayon attribué au même (ibid.) ; Gabrielle d'Estrées, crayon attribué à Jean de Court (ibid.) ; Henri de Beaumanoir, marquis de Lavardin, crayon par Pierre Dumonstier (ibid.) ; Françoise Hésèque, femme de Daniel Dumonstier, crayon par Étienne III et Daniel Dumonstier (ibid.) . . . . . 31 à 47

Les Salons de 1907 : Sélinonte, essai de reconstitution, dessin par M. L.-J. Hulot (Société des Artistes français), en tête de page ; Fresque du Palais des papes d'Avignon, aquarelle par M. L.-J. Yperman (ibid.) ; Homme qui marche, plâtre par M. A. Rodin (Société Nationale des Beaux-Arts) ; Buste de Paulette, plâtre par M. C.-A. Despiau (ibid.) ; Femme sortant du bain, statue en pierre par M. A. Bartholomé (ibid.) ; Laboureur au repos, statue en plâtre par M. H. Bouchard (ibid.) ; Tout en fleurs, statue en plâtre par J.-L. Tisné (Société des Artistes français) ; Jeunesses, fontaine en marbre, par M. Max Blondat (ibid.) ; Haleurs d'un bateau à Bruges, d'après l'eau-forte originale de M. Fr. Brangwyn (Société Nationale des Beaux-Arts) ; Illustration pour « Les Philippe » de M. Jules Renard, gravure sur bois originale par M. P.-É. Colin (ibid.) ; Portrait de M. Félix Bracquemond par lui-même, pastel (1853) (ibid.) ; Fac-similé d'un premier état de l'eau-forte de M. Félix Bracquemond d'après l' « Erasme » de Holbein (ibid.) ; Les Mouettes, d'après l'eau-forte originale du même (ibid.) ; Boîte à poudre, émail par Mme la princesse Ténicheff (ibid.) ; Porcelaines et pâte de verre, par M. L. Dammouse (ibid.) ; Poterie sableuse de grand feu, par M. E. Lenoble (ibid.) ; Dessin par M. F. Bracquemond (ibid.), en cul-de lampe. . . . . 49 à 78

1. Et non : « Femme nue se coiffant (coll. J. Drake de Castillo) », comme il a été indiqué par erreur.

Pages.

Portrait de la femme de Jean van Eyck, lithographie de M. A. Toupey d'après le tableau de Jean van Eyck au musée de Bruges (Salon de la Société des Artistes français), tirée hors texte. 64

La Rue Brise-Miche en 1900, eau-forte originale de M. Hermann-A. Webster (Salon de la Société des Artistes français), tirée hors texte 66

Beethoven, gravure sur bois originale de M. Jacques Beltrand pour la « Légende dorée des Grands Hommes » (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts), tirée hors texte. 70

Les Artistes lyonnais : Bas-relief du XIV^e^ siècle (soubassement de la façade de la cathédrale de Lyon), en lettre ; Bas-reliefs du XIV^e^ siècle, dessous de consoles (façade de la cathédrale de Lyon) ; Bas-relief du XIV^e^ siècle (soubassement de la façade de la cathédrale de Lyon), en cul-de-lampe. 79 à 88

1^er^ AOUT — 602^e^ LIVRAISON

L'Exposition Chardin-Fragonard : Le Mendiant de Saint-Sulpice, par J.-B. S. Chardin (coll. de M. le baron Henri de Rothschild) ; Le Lièvre mort, par le même (coll. de M. Léon Michel-Lévy) ; La Table servie, par le même (ibid.) ; La Fête de Saint-Cloud, par J.-H. Fragonard (Hôtel de la Banque de France, Paris) ; Etude de femme assise, dessin par le même (coll. de M. Henri Michel-Lévy) ; Signature de Chardin sur le dessin « Les Amateurs » (ibid.), en cul-de-lampe . . . . . 93 à 102

La Visite à la nourrice, par J.-H. Fragonard (appartient à M^me^ Burat) : héliogravure, tirée hors texte 100

Pietà, par Ferrando Yañez de l'Almedina, prédelle d'un retable (sacristie de la cathédrale de Valence), en tête de page ; La Pentecôte, par Ferrando de Llanos (grand retable de la cathédrale de Valence) ; L'ancien retable d'argent de la cathédrale de Valence, d'après une peinture du XVIII^e^ siècle ; La Nativité de la Vierge, par Ferrando de Llanos (grand retable de la cathédrale de Valence) ; L'Adoration des Mages, par Ferrando Yañez de l'Almedina (retable de la chapelle des Albornoz, cathédrale de Cuenca) ; L'Adoration des Mages, esquisse par Léonard de Vinci (Musée des Offices, Florence) ; L'Adoration des Mages, par Ferrando de Llanos (grand retable de la cathédrale de Valence) ; Le Christ ressuscité, par Ferrando Yañez de Almedina (Musée provincial de Valence) ; Présentation de la Vierge au Temple, par le même (grand retable de la cathédrale de Valence) ; La Mort de la Vierge, par le même (ibid.) ; Repos pendant la fuite en Egypte, par Ferrando de Llanos (ibid.) ; Rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or, par Ferrando Yañez de l'Almedina (ibid.). . . . . 103 à 129

L'Adoration des bergers, par Ferrando Yañez de l'Almedina (vers 1507), panneau du retable monumental de la cathédrale de Valence : héliogravure, tirée hors texte. 112

Œuvres d'Eugène Carrière : Portrait d'Élise (app. à M. Delvolvé-Carrière) ; Portrait de M^me^ A. Devillez et de son fils M. L.-H. Devillez (app. à M^me^ Montagne-Devillez) ; Femme nue de face (app. à M. G. Séailles). 133 à 145

« Rembrandt aux trois moustaches », eau-forte du maître, en lettre ; Le Père de Rembrandt en « Juif Philon », par Rembrandt (Musée d'Innsbruck). . . . . 147 et 148

Portrait du père de Rembrandt, école hollandaise, XVII^e^ siècle (app. à M. J. Dias Carneiro) : héliogravure, tirée hors texte 148

Objets en bois sculpté attribués à Bagard au Musée des Arts décoratifs : Côté de coffret (coll. de M^me^ Waldeck-Rousseau), en tête de page ; Couvercle de boîte (ibid.), en lettre ; Dessus de coffret (ibid.) ; Chandelier

Pages.

(ibid.) ; Dessus de coffret (ibid.) ; Couvercle de boîte (ibid.), en cul-de lampe. . . . . 153 à 162

Les Artistes lyonnais : Le Cadeau, par A. Berjon (Musée de Lyon) ; Roses de Hollande, dessin par le même (ibid.) ; Fleurs, par le même (ibid.), en cul-de-lampe . . . . . 171 à 176

1er SEPTEMBRE — 603e LIVRAISON

L'Homme à la flèche, copie ancienne d'après Roger van der Weyden (?) (Musée d'Anvers) ; Portrait présumé de Charles le Téméraire, par Roger van der Weyden (Musée de Berlin) ; Portrait présumé d'Antoine de Bourgogne, école flamande, XVe siècle (Musée de Bruxelles) ; Portrait d'Antoine de Bourgogne, crayon du XVIe siècle, d'après un tableau flamand exécuté vers 1460 (ms. 265, Bibliothèque d'Arras) ; Portrait présumé du seigneur de Gros, attribué à Roger van der Weyden (coll. Rodolphe Kann, Paris) ; Portrait de Philippe le Bon, copie ancienne d'après Roger van der Weyden (?) (Musée d'Anvers) ; Portrait présumé de Pierre Bladelin, chancelier de Charles le Téméraire, par Roger van der Weyden (?) (coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin) ; L'Exhumation de saint Hubert, école flamande, XVe siècle (National Gallery, Londres) ; La Vierge et l'Enfant entre saint Pierre et saint Jean-Baptiste, saint Côme et saint Damien, par Roger van der Weyden (?) (Musée Staedel, Francfort-sur-le-Mein) ; L'Empereur Auguste et la Sibylle Tiburtine, l'Adoration de l'Enfant Jésus et la Vision des Mages, par Roger van der Weyden (Musée de Berlin). . . . . 179 à 197

Fragment d'une « Adoration des Mages » (coll. de M. Adolphe Schloss, Paris) : héliogravure, tirée hors texte. 180

L'Exposition de la Toison d'Or à Bruges : Philippe le Bon, buste en bronze du XVe siècle (?) (Musée de Stuttgart) ; Le Sortilège d'amour, par un maître inconnu du XVe siècle (Musée de Leipzig) ; Mélusine, par un maître de la fin du XVe siècle (Jérôme Bosch ?) (Musée de Douai) ; Chevaux à l'abreuvoir, par Memling (?) (coll. de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles) ; La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine, attribué à Gérard David (coll. de M. Martin Le Roy, Paris) ; Jeune fille au clavecin, par le Maître des Demi-figures de femmes (coll. de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles) . . . . . 203 à 216

L'Annonciation, par Jean van Eyck (Galerie impériale de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) : photogravure, tirée hors texte 204

L'Annonciation, par le Maître de Mérode ou de Flémalle (collection de Mme la comtesse Jeanne de Mérode) : héliogravure, tirée hors texte. . 206

Portrait de Philippe de Croy, par Hugo van der Goes (Musée d'Anvers) : photogravure, tirée hors texte. 212

L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse : Polyptyque, par Girolamo di Giovanni da Camerino (commune de Gualdo-Tadino), en tête de page ; La Vierge et l'Enfant, ivoire français du XIIIe siècle (Basilique Saint-François, Assise) ; Saint Antoine de Padoue, saint Augustin et saint Etienne, par Alegretto Nuzi (commune de Fabriano) ; L'Annonciation, par Matteo da Gualdo (Pinacothèque de Gualdo-Tadino) ; La Vierge entre deux saints, par le même (Palais épiscopal de Spolète) ; L'Annonciation, par Pier Antonio Mesastris (Musée de Caen) ; Le Christ portant sa croix, par Fiorenzo di Lorenzo (Monastère delle Colombe, Pérouse) ; Saint Vincent, sainte Illuminata et saint Nicolas, par Antoniazzo Romano (Pinacothèque de Montefalco). . . . . 218 à 235

Buste de M. L. Jarraud, bronze par R. Guimberteau, en lettre ; Portrait de Mlle J., pastel par M. L. Jarraud (app. à Mlle Jarraud) ; Mon village, par le même (app. à M. J. Bertin, Angoulême) ; Jour de neige, par le même (ibid.) ; Le Cellier, par le même (ibid.) ; « L'Enterrement passe », esquisse par le même (ibid.). . . . . 237 à 245

Pages.

Le Beffroi et le Vieux phare à Calais, eau-forte originale de M. A. Mayeur, tirée hors texte 248

L'Exposition d'art russe ancien au Musée des Arts décoratifs : Entre-deux de dentelle aux fuseaux, gouvernement de Nijni-Novgorod (coll. de Mme la princesse Marie Ténichév), en tête de page; Le Sauveur dans sa gloire, école de Novgorod, XVIIe siècle (ibid.); La Mise au Tombeau, broderie sur satin, XVIIe siècle (ibid.); Coiffure de femme, gouvernements de Novgorod et de Kostroma (ibid.); Coiffure de jeune fille, gouvernement de Jaroslav (ibid.); Coffrets en cuivre émaillé, travail russe, XVIIe et XVIIIe siècles (ibid.); Petites coupes, amulettes et boîte de toilette en émail peint sur argent, XVIIe siècle (ibid.); Battoir et calandres, nord de la Russie, XIXe siècle (ibid.). . . . . 250 à 263

1er OCTOBRE — 604e LIVRAISON

La Vache de Deir-el-bahari : Découverte de la Vache Hathor, en lettre; La Vache Hathor dans sa chapelle; Aménôthès II et la Vache Hathor. 265 à 269

Aménôthès II et la Vache Hathor (Musée du Caire) : héliogravure, tirée hors texte 270

Œuvres de Prud'hon : Portrait de M. Anthony (Musée de Dijon); Portrait de Mme Ursule Revon (app. au colonel Baille, Gray); Portrait de M. Perché (app. à M. Groult, Paris); Portrait de M. Febvre (app. à M. Edmond Pigalle, Dijon); Portrait de Mme Febvre (ibid.). . . . . 275 à 283

Portrait de Mlle Pierre de Vellefrey, par P.-P. Prud'hon (légué au musée de Dijon par Mme Grangier) : eau-forte de Mme J.-G. Romain, tirée hors texte 276

Mars et Vénus, dessin par Mantegna pour le « Parnasse » (app. à M. P. Cloix, Montigny-sur-Loing); Mars et Vénus, détail du « Parnasse », par le même (Musée du Louvre); Mercure et Pégase, dessin par le même pour le « Parnasse » (app. à M. P. Cloix, Montigny-sur-Loing); Mercure et Pégase, détail du « Parnasse », par le même (Musée du Louvre). 288 à 291

L'Exposition de la Toison d'Or à Bruges : Portrait de H. de Werle avec saint Jean-Baptiste, par le Maître de Mérode ou de Flémalle (Musée du Prado, Madrid); Sainte Barbe, par le même (ibid.); Portrait de l'empereur Maximilien Ier, par Ambrogio de Predis (Galerie impériale, Vienne); Philippe le Beau en prière derrière le Christ, volet de triptyque, école flamande, XVIe siècle (coll. de M. Masure-Six, Tourcoing); Jeanne la Folle en prière derrière la Madone, volet de triptyque, école flamande, XVIe siècle (ibid.); Portrait de Charles-Quint, par Bernard van Orley (Musée de Budapest); Portrait de Ferdinand d'Autriche, buste en terre cuite par Conrad Meyt (?) (Musée de Middelbourg); Philippe II d'Espagne jeune, par Antonio Moro (Buckingham Palace); La Vierge et l'Enfant Jésus, par Jan Gossaert, dit Mabuse (Musée du Prado, Madrid) . . . . . 298 à 311

Œuvres de J.-J. Henner : L'Église de Bernwiller, dessin, en tête de page; La Mère de Henner au pied du cadavre de sa fille; Séraphin Henner; Femme barattant le beurre; Croquis pris à Bernviller, dessins au crayon noir. . . . . 315 à 329

Les Artistes lyonnais : Vue de l'ancien quartier Saint-Georges, à Lyon, dessin par H. Leymarie (Musée de Lyon), en tête de page; Portrait de Michel Grobon par lui-même (ibid.); L'Ancien quartier de la Pêcherie, par le même (ibid.); Cour de ferme, par A. Duclaux (coll. de M. Brassart, Montbrison); La Rivière d'Ain, par A. Guindrand (Musée de Lyon); Temps orageux, par L.-H. Allemand (ibid.); Le Lavoir, par A. Ponthus-Cinier (ibid.); Les Baux, dessin par le même (ibid.). . . . . 333 à 351

1er NOVEMBRE — 605e LIVRAISON

Pages.

Le Duc Louis de Savoie sous sa tente, miniature, école franco-savoyarde, xve siècle (ms. latin 9473, Bibliothèque Nationale, Paris), en lettre; Abisaï, Benaja et Sabothaï apportant à David de l'eau de la fontaine de Bethléem, par Conrad Witz (Musée de Bâle); Le Cardinal de Mies présenté par saint Pierre à la Vierge, par le même (Musée Rath, Genève); L'Adoration des Mages, par le même (ibid.); Saint Pierre délivré de sa prison, par le même (ibid.); La Pêche miraculeuse, par le même (ibid.); Retable de sainte Madeleine (fermé), par Lucas Moser (église de Tifenbronn); Sainte Marguerite dans son cachot, miniature, école franco-savoyarde, xve siècle (ms. latin 9473, Bibliothèque Nationale, Paris); Sainte Claire, miniature, école franco-savoyarde, xve siècle (ibid.); Sainte Madeleine et sainte Catherine, par Conrad Witz (Musée de Strasbourg); Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, école d'Avignon, xve siècle (Musée de Carpentras). . . 353 à 383

Le Salon d'Automne : Portrait de Cézanne par lui-même, en lettre; Les Joueurs de cartes, par le même; Sœurs, par Berthe Morisot; La Fête de la grand'mère, par Henri de Braekeleer; Fillette dans la prairie (La Pensée qui s'éveille), par M. Léon Frédéric; La Dame en blanc, par M. Théo van Rysselberghe; Femme nue, par M. Charles Guérin; Vue de Sienne, par M. Georges-Léon Dufrénoy; Femme à la grappe, par M. Manguin; Nature morte, par M. Henri Déziré; Fillette assise, statue plâtre, par M. Albert Marque; Plat en faïence stannifère, par M. André Methey, en cul-de-lampe. . . . . 385 à 407

Médailles, par Hubert Ponscarme (Salon d'Automne) : phototypie, tirée hors texte. 386

Broadway, New-York, eau-forte originale de M. Laboureur (Salon d'Automne), tirée hors texte. 404

Bas-relief, plâtre, par M. Maillol (Salon d'Automne) : héliogravure, tirée hors texte. 406

Œuvres de J.-J. Henner : Vue prise à Bernviller, en tête de page; Adam et Ève découvrant le corps d'Abel; Intérieur alsacien (Musée de la Société industrielle de Mulhouse); Portrait d'un vieux menuisier (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris); Portrait de femme. . . . . 408 à 421

L'Abbé Hugard, par J.-J. Henner (Musée du Luxembourg) : photogravure, tirée hors texte. 420

Les Artistes lyonnais : Paysage, dessin, par A. Ravier (coll. de M. G. de Magneval, Lyon); Paysage, par L. Carrand (coll. de M. Bergeron, Charbonnières); La Chaumière, par le même (coll. de M. G. de Magneval, Lyon); Sainte Philomène, statue en bronze, par Ch. Dufraine (Plateau des Dombes); Saint Vincent, statue en pierre, par le même (église Notre-Dame-de-Saint-Vincent, Lyon). . . . . 427 à 436

Paysan flamand, par D. Téniers le jeune (coll. de M. Al. Tritsch, Vienne). 439

1er DÉCEMBRE — 606e LIVRAISON

Les Origines populaires de l'art : Dessin d'un Tchouktchi, en tête de page; Rennes affrontés gravés et peints (Grotte de Font-de-Gaume, Dordogne); Bison gravé et peint (ibid.); Bouquetin peint (Caverne de Niaux, Ariège); Dessins sur rochers des Boschimans; Sculpture des Boschimans sur une paroi de caverne; Pétrisseuses de pain dirigées par une joueuse de flûte, terre cuite grecque, vie siècle av. J.-C. (Musée du Louvre). . . . . 441 à 453

Le Paysage chez les Primitifs : L'Adoration de l'agneau mystique, par Van Eyck (partie centrale du retable de Saint-Bavon, Gand); Le Duc de

Pages.

Berry à table, miniature des « Très riches Heures du duc de Berry » (Musée Condé, Chantilly); Le Château de Saumur, miniature des « Très riches Heures du duc de Berry » (ibid); Le Château de Mehun-sur-Yèvre, miniature des « Très riches Heures du duc de Berry « (ibid.); La Vierge au donateur, par Jean van Eyck (Musée du Louvre); L'Adoration des bergers par le « Maître de Flémalle » (Musée de Dijon); Le Christ au Jardin des Oliviers, miniature des « Très riches Heures du duc de Berry » (Musée Condé, Chantilly); Le Mois de Février, miniature des « Très riches Heures du duc de Berry (ibid.); L'Empereur d'Allemagne Charles IV et son fils le roi des Romains reçus sur le chemin de Saint-Denis par le prévôt de Paris, le chevalier du guet, le prévôt des marchands et les échevins, miniature des « Grandes Chroniques de France », par Jean Fouquet (Ms. franç. 6465, Bibliothèque Nationale, Paris). . . . . 463 à 481

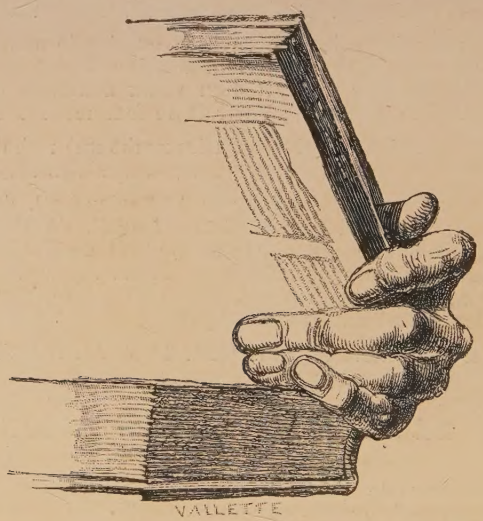
La Chapelle de l'hôpital de Afuera, à Tolède : Vue de Tolède, par Le Greco, en tête de page; Vue du patio de l'hôpital; Tombeau du cardinal don Juan Tavera, archevêque de Tolède; Le Baptême du Christ, par Le Greco; Le grand autel de la chapelle, par le même. . . . 482 à 489

Le Cardinal Don Juan Tavera, archevêque de Tolède, par Le Greco (chapelle de l'hôpital de Afuera, à Tolède) : héliogravure, tirée hors texte . . . 486

Vue de Lorient, par Berthe Morisot (coll. de M. Gabriel Thomas), en tête de page; Berthe Morisot, d'après une lithographie de Manet, en lettre; Le Papillon, par Berthe Morisot; Femme et enfant, aquarelle, par la même; La Toilette, par la même; La Femme en peignoir rose, par la même; Le Lever, par la même; Jeune femme assise au piano, dessin, par la même; La Jatte de lait, par la même. . . . . 491 à 507

Le Corsage noir, par Berthe Morisot : héliogravure, tirée hors texte. 498

La Leçon de dessin, pointe sèche originale de Berthe Morisot, tirée hors texte 504



Le Gérant : P. Girardot

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD